الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر ــ سعيدة ـ

كلية الآداب و اللغات و الفنون

مذكـــرة مقدمـــة لنيل شهادة ليسانس (LMD)

في الأدب العربي

تخصص لسانيات عامة

موسومة بـ :

مفهوم الشعرية في النقد الغربي
رومان جاكبسون و جون كوهن أنموذجان

من إعـــداد:

- زقا شيماء
- بن قدور شهيناز

إشرا ف الدكتور:

- بغداد يوسف

أعضاء اللجنة:

- الأستاذ:...رئيسا
- الأستاذ: بغداد يوسف...مشرفا و مقررا
- الأستاذ:...مناقشا
- الأستاذ:...مناقشا.

الموسم الجامعي

2019/2018م

إهــــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى أمي و أبي حفظهما الله لي

إلى إخوتي.................إلى أختي الوحيدة

إلى الزملاء و الزميلات

إلى أساتذتي الكرام و الأستاذ الفاضل المشرف بغداد يوسف

إلى كل من ساندني في مشوار بحثي

بن قدور شهيناز

تشكرات

-الحمد لله أولا و أخيرا كما ينبغي لجلال وجهه و عظيم سلطانه حمدا له على ما أوصلنا إليه لولاه لما وصلنا و الصلاة و السلام على رسوله المصطفى محمد نبي اللّه و صحابته و التابعين رضوان اللّه عليهم أجمعين... نشكر الله سبحانه و تعالى على فضله و توفيقه لنا و القائل في محكم تنزيله

«لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنّكُمْ » [سورة إبراهيم ـ الآية 07]

-لو لم تكن الكلمات مقابر المعاني، لأطلنا العنان لأقلامنا تقيد كل ما تجود به قريحتنا من أسمى معاني الشكر و التقدير لكل من علمنا في حياتنا حرفا، أو لقننا درسا منذ نعومة أظافرنا إلى غاية آخر يوم لنا على مقاعد الدراسة... نعبر عن خالص عرفاننا لكل من زاد في أدبنا و سلوكنا و خبرتنا في الحياة بحكمة قالها أو سلوك أتاه فصار بذلك معلمنا عن قصد منه أو عن غير قصد... و إن كان من كمال الفضل شكر ذويه فإننا نجد أنفسنا عاجزين عن تقديم الشكر لأستاذنا المشرف على الرسالة « الدكتور بغداد يوسف» سلّمه اللّه و رعاه على ما بذله معنا من جهد و تحمله عناء القراءة و التصحيح و التدقيق طوال مدة البحث.

إهــــــداء

- إلــى من أوصى الله بها خيرا في هذا الوجود...إلى من أسرتني بنبع الحنان و علمتني سبل العطاء...إلى شمس نهاري و قمر ليلي...إلى من ترى الأمل و الصبر...عنوان لحياتها...إلى من ترى في آلامها غذاءا لآمالها...إلى القلب الرحيم الذي لا يمل العطاء...إلى من جُعلت الجنة تحت قدميها بارك الله عمرها، أمي الغالية بحر الأمومة.

- إلــى من ارتجى أن يطيب الله ثراه و يسكنه فسيح جنانه أبي الكريم.

- إلــى جدي و جدتي أطال الله في عمرهم.

- إلــى من زين لي الدنيا شموعا و زهورا فكان رجائي عند اليأس و أملي عند القنوط إليك يا بسمة الأيام و أنشودة الأمان و موطن الكتمان إليك يا فؤاد يا لحن جميلا تردده أعماقي.

- إلــى من حبهم يجري في عروقي و يلهج بذكراهم فؤادي إخوتي و أخواتي بشرى، نرجس، حميدة، سليمة.

- إلــى من سرنا سويا و نحن نشق الطريق معا نحو النجاح و الإبداع زميلتي و أختي شهيناز.

- إلــى من دعواتها لا تفارق خطاي إلى من ربتني و أعانتني بالدعوات و الصلوات، إلى من وشقت لأنعم بالراحة و الهناء إلى التي لم تبخل علي بشيء من أجل دفعي إلى طريق النجاح إلى من علمتني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة، الينبوع الذي لا يمل العطاء إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها إلى أغلى إنسان في الوجود ... أمـــــي أدامك الله...

- إلــى كل من ساعدني من قريب أو بعيد الأستاذ فاصلة بوعلام.

شيمــــــاء

مقدمة:

الفتت الدراسات النقدية المعاصرة إلى قضية الشعرية و حاولت قدر المستطاع أن تقدم تجلياتها في النص الشعري استنادا إلى مقومات و تنظيرات الشكلانيين الروس،تعالج هذه الدراسة حيثيات الشعرية و اكتشاف أبعادها و الغور في معالمها إذ لا يختلف اثنان، على أن فوضى المصطلحات

و المفاهيم أزمة شائعة و لعل محاولة البحث في حيثيات الشعرية المعاصرة و تتيح ديناميتها، أمر محفوف بالزئبقية، أين يعتبر القارئ المتصفح لخباياها على تعدد معانيها و اختلاطها عبر الترجمة لعمليات التفاعل المختلفة. و مما لاشك فيه هو أن الشعرية لا تبوح بمتنها و دلالتها بيسر، بل تحتاج إلى تحفيز للخروج من ضبابية العتمة و التعقيد، و هنا تنفتح التسمية على التعدد، إذ تعتبر الشعرية من المصطلحات التي لقيت إقبالا و رواجا كبيرين في الميدان الشعري و النقدي و هذا ما أثبتته أقلام أولئك النقاد و الشعراء من خلال التنظير في كتاباتهم و أطروحاتهم التي من بينها (الأسلوبية

و الأسلوب 1982 لعبد السلام مسدي) و (مفاهيم الشعرية 1994 لحسن ناظم) و (التواصل اللساني و الشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسون 2007 لطاهر بومزبر) و (رحيق الشعرية الحداثية 2006 لبشير تاوريت) و العديد من الدراسات الأخرى و هذا إن دل على شيء فإنه يدل على اهتمام النقاد العرب بالدراسات الغربية التي تعتبر محط اهتمامهم

لقد انتهج مسار النقد الأدبي طرائق الفلسفة قصد تحديد ملامحه و الوقوف على مراصيد كينونته،

و لا يتم ذلك إلا من خلال تحديد مصطلحاته، و ضبط مفهوماته و آلياته التي يشتغل عليها، و هذا ما تشاكل عليه مصطلح الشعرية، إذ كوّن فلسفة علائقية جعلت النقاد يدورون في دوامة لا متناهية من التوضيحات و التفاسير، دوامة يتسابق فيها الناقد مع الآخر، قصد الوصول إلى وضع قاعدة معيارية تعزى إليها جميع الدلالات في ترسيخ مفهوم الشعرية فاكتسحت الساحة النقدية و الأدبية منذ منتصف الستينات كتيار بنيوي، و بالتالي فالشعرية كمنهج نقدي ولدت و ترعرعت كغيرها من

المناهج النقدية الحديثة في أحضان الدراسات اللسانية و أفادت من نتائجها ما أفادته غيرها من المناهج، و ذلك في نظرتها الموضوعية للنص الأدبي و الانطلاق من أساسه اللغوي، باعتباره أولا و أخيرا نصا لغويا يستغل إمكانات اللغة الواسعة في اكتساب خصوصيته و فرديته و تميزه.

-و من ثمة غدت فكرة الشعرية مصطلحا و مفهوما موازيا لكل ما هو صفة أو خصيصة، تبحث في ماهية المرتكزات التي يعتمد عليها لتجعل من العمل الأدبي أدبا أو عملا يرقى إلى تسميته أدبا.

-و البحث و الغور في مصطلح الشعرية لطالما أثار جدلا كبيرا و تضاربا في الآراء بين النقاد المنظرين لهذا المصطلح، فمنهم من غاص في جذور النقد الغربي القديم قصد النبش و الوقوف على بعض ما يسمى شعرية سواء بمعناها دون ذكر المصطلح بحرفيته، أو الوقوف علة حرفية المصطلح دون توهج لروح معنى المصطلح، فمنهم من أخذ في مقارنة مفهوم المصطلح في العصر الحديث مع الموروث القديم و منهم من راح إلى أبعد من ذلك إذ عاد إلى أصول النقد اليوناني القديم منذ أفلاطون

و أرسطو، معتمدا على تنظيراتها للمحاكاة و ما تقوم عليه كعنصر أساسي التخييل

و سوف تقف على بعض مفهومات الشعرية كما تناولها النقاد الذين نظّروا لها على حقب متفاوتة في الزمن و أول نقطة تقف عليها هي المعنى المعجمي لمصطلح poetique و الذي مرده إلى أن الشعرية هي مصطلح لساني يوناني poetic يتكون من ثلاث وحدات لغوية poeim و هي وحدة معجمية تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، أو اللاحقة "ic" هي وحدة مرفولوجية تدل على النسبة و تشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل.

الإشكالية تهدف هذه الدراسة إلى محاولة مناقشة عدة تساؤلات و إشكاليات تخص مفاهيم الشعرية و أخرى تتعلق بمفاهيم الشعرية عند نقاد غرب مثل رومان جاكبسون و جون كوهن و كذا أهم المقومات الي تعتمدها الشعرية في دراسة المتون الشعرية عبر مراحل مختلفة عند دارسين غرب مختلفين التي تتقاطع مع مراحل النقد الأدبي.

*ما أصول الشعرية و مرجعياتها؟

* من هم أهم أعلامها؟

* كيف نظم الدارسون الغربيون للشعرية؟

* ما أهم مرتكزات الشعرية؟ و آلياتها؟

*ما هي اللغة الشعرية عند كل من رومان جاكسون و وجون كوهن؟

* ما علاقة الشعرية بالمناهج النسقية؟

أما فيما يخص أسباب إختيارنا لهذا الموضوع فهي كالتالي:

* أننا شعبة لسانيات و لا بد لنا من إختيار موضوع لساني

* حاجة النقد الأدبي الغربي إلى نظريات المعرفة، و ضرورة الإبتعاد عن الدراسات التي تعتمد التاريخ

* محاولة الإطلاع على أكبر عدد من الآراء المختلفة التي آثرت هذا الموضوع

* إبراز الآراء المختلفة التي طرحت قديما و حديثا حول مفهوم الشعرية

* قلة الدراسات المهتمة به.

المنهج المتبع

لقد اعتمدنا في هذه الدراسة على منهج نقد النقد الذي يقوم على أساس إعادة قراءة المنتوج النقدي فيما يتعلق بمفاهيم الشعرية في النقد الغربي و آلياتها و منطلقاتها الإجرائية ، فيما أصبح ضرورة ملحة لتوضيح الغامض، و كشف الإختلاف و الخلط خاصة في الأطروحات النظرية و الإجراءات التطبيقية التي من المفروض أن تحلل بمنهجية علمية دقيقة، أما بالنسبة للشق التطبيقي فقد تبينت التحليل وفق

المقاربة الشكلية الذي يتلاءم مع طبيعة الدراسة و أصولها في الشعرية المعاصرة و ما أنتجته من نقد بنيوي.

خطة البحث: لقد اعتمدنا لانجاز هذا البحث خطة كانت على النحو التالي:

*مقدمة: و قد قدمنا فيها هذا البحث، فجعلناها الباب الرئيسي الذي يلج من خلاله القارئ ليرعف ما اشتمل عليه البحث و ما أعد لأجله

*الفصل الأول: المعنون بالمفاهيم الشعرية في التراث النقدي الغربي و الذي يضم ثلاث مباحث

*المبحث الأول: الشعرية في المفهوم الأفلاطوني

*مفهوم الشعرية عند أفلاطون

*مفهوم الشعر عند أفلاطون

*مفهوم (المحاكاة/التخييل) عند أفلاطون

* المبحث الثاني: الشعرية في المفهوم الأرسطي

*مفهوم الشعرية عند أرسطو

*مفهوم الشعر عند أرسطو

*مفهوم (المحاكاة/ التطهير/ الخرافة) عند أرسطو

*المبحث الثالث: مفاهيم أخرى قديمة حول الشعرية

*الشعر عند دونالد إستوفر

*الشعر عند كاسيوس

*الفصل الثاني: المعنون بالشعرية عند رومان جاكبسون و جون كوهن و الذي يضم ثلاث مباحث

*المبحث الأول: الشعرية عند رومان جاكبسون

*نظرية التواصل اللغوي

*الوظائف اللغوية

*آليات الشعرية عند رومان جاكبسون

*نموذج تطبيقي لقصيدة القطط (شارل بودلير)

*المبحث الثاني: الشعرية عند جون كوهن

*مفهوم الإنزياح (الانحراف)

*القصيدة الشعرية و النثرية

*اللغة الشعرية/ الصورة البلاغية

*المبحث الثالث: علاقة الشعرية بالمناهج النقدية

*علاقة الشعرية بالأسلوبية (كوهن)

*علاقة الشعرية بالبلاغة (كوهن)

*علاقة الشعرية بالسدرية (تودوروف)

ملحق و يضم تعريفات لبعض الأعلام كأفلاطون، أرسطو، هوميروس، جاكبسون، كوهن، تودوروف.

*خاتمة: التي شملت أهم النتائج و أبرز الإستخلاصات التي أمكننا التوصل إليها من خلال هذه الدراسة المتواضعة

-المصادر و المراجع: و فيه رصدنا جميع المصادر و المراجع التي اعتمدنا عليها فعليا خلال بحثنا هذا.

-فهرس الموضوعات: و هو كشاف البحث فقد أظهرنا فيه جميع العناصر الأساسية و الفرعية التي انبنى عليها البحث و قد اهتم الفصل الأول بمفهوم الشعرية عند اليونان فحاولنا ضبط مفهوم الشعرية عند أفلاطون و أهم مرتكزاتها كالمحاكاة و التخييل و رأيه في الشعرية و كيفية صده لها أما في المبحث الثاني فكان عند تلميذه أرسطو ثم عند دونالد إستوفر و كاسيوس لينجنونس أما في الفصل الثاني فقمنا بدراسة مفهوم الشعرية عند كل من رومان جاكبسون و جون كوهن و قمنا بدراسة قصيدة لشارل بودلر ثم في المبحث الثالث فتحدثنا فيه عن علاقة الشعرية بالمناهج النقدية و قد اعتمدنا على عدة كتب مهمة نذكر منها كتاب قضايا الشعرية لرومان جاكبسون و كتاب فن الشعر لأرسطو

و كتاب بنية اللغة لجون كوهن وإذ نحن نختم هذا التقديم تعرب عن رجائنا في أن نكون قد لازمنا الصواب ، و أحسنا لكل سؤال الجواب، و نبرأ من كل منقصة و زلل، و كل تقصير و خلل، فنحن على النقص جبلنا و على غير الكمال طبعنا، و نحمد اللّه أن وفقنا لهذا و أعاننا عليه،

و له الشكر على كل فضل و إنعام و توفيق فنسأله تعليمنا ما ينفعنا، و نفعنا بما علمنا و يعلما،

و نقدم شكرنا و امتناننا لأستاذنا الفاضل المشرف الدكتور بغداد يوسف الذي لم يبخل علينا بنصائحه و توجيهاته و دعمه المتواصل لنا و تحفيزه. و الحمد للّه رب العالمين.

تعكس الأشعار اليونانية أول المحاولات النقدية للارتقاء بمستوى الإبداع الشعري، ففي عصر البطولة و الأساطير اهتم الشعراء بتجويد الفاظ و أوزان أناشيدهم و ملاحمهم و قد نهض " هوميروس" homer في منتصف القرن التاسع قبل الميلاد بنظم ملحميته الإليادة iliad و الأوذيسا odyssey فأظهر ما وصل إليه النص الأدبي إليه من تجويد في اللغة و اتقان في النظم، و يعد رواة الشعر اليوناني أصحاب الخطوة الأولى في النقد لما لهم من جهود حيث كانوا يهذبون ما ينشدوه من أشعار كي تتناسب مع ذوق المستمعين كأن يستبدل المنشد بعض الألفاظ أو يضيف بعض المقطوعات الشعرية التي تعجب المستمع ، أو يرصع ما ينشد ببعض الصور البيانية التي تضفي على الأسلوب رونقا خاصاً و تبدو مهمة الرواية أكثر وضوحا في هذا المقتبس من محاورة سقراط socrates مع أيون ion رواية شعر هوميروس " سقراط: إني حقيقة كثيرا ما غبطتكم، معشر الرواة على فنكم، يا أيون فهو يتطلب منكم أن تكونوا دائما في آنق ليبدوا مظهركم حسنا، و أن تكونوا على اتصال دائم بطائفة كبيرة من الشعراء المجيدين"[1] و في القرن السادس قبل الميلاد دونت الأشعار اليونانية الأمر الذي ساعد على درسها و تمحيصها و قد انتقل الشعر اليوناني في أواخر القرن السادس قبل الميلاد نقلة أخرى حيث ظهر فيه الشعر التمثيلي الذي استدعى وجود مسرح و جمهور ، و قد كان الجمهور آنذاك على درجة من الوعي و الذوق الأدبي.

[1]- لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، اليونان، طبعة دار المعارف، مصر، 1965م، ج1، ص 12-31.

الشعرية في الموروث اليوناني القديم:

I. الشعرية في المفهوم الأفلاطوني:

يعد أفلاطون من الذين وطدوا أركان الأدب في الحضارة اليونانية القديمة، و قد نظر للشعرية من خلال متخيل دون نطاق واسع و منزه عن كل تزييف و يمثل الصنع الحقيقي و هو عالم المثل

-و بالتالي فمقام الشعرية عند أفلاطون مقام غير مشرف بالنسبة لجمهوريته الفاضلة التي أقامها على نظام متماسك يعتمد على عالم المثل مرجعه إلى الصنع الحقيقي المنسوب إلى الله وحده.و يقسم الحقيقة إلى ثلاثة أقسام هي:

1) منزلة الصنع الحقيقي أي الخلق و هو عمل الله صانع المثال
2) الصنع الإنساني و هو ما يقع على أفراد الأشياء المصنوعة
3) ثم المحاكاة و هي خلق المظاهر لا الحقائق.[1]

و من خلال هذا التصنيف الذي قدمه أفلاطون لماهية الحقيقة يمكن أن تمدد مكامن الشعرية لأنها من جملة ما تعتمد عليه كأساس لبلورة ماهيتها عنصر: المحاكاة لأن الشعرية حسب أفلاطون تقوم على المحاكاة أي تحاكي ما حوكي لعالم المثل و بالتالي هي محاكاة من الدرجة الثالثة و يقول أفلاطون متسائلا على لسان أستاذه سقراط:" سقراط أخبرني باسم الإله زيوس أليست المحاكاة بعيدة عن الحقيقة بثلاث درجات؟ فيرد عليه مجيبا نعم"[2]

[1]-مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص 89.

[2]- أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط،1994، ص 58.

و معنى ذلك برأي "أفلاطون" أن اللّه قد وضع العالم المثالي المنزه عن كل تشويه و تنزيف و أبدعه أيما إبداع فكان عالما متعاليا عن إدراك الحقيقة فهو حقيقة مطلقة، و إنما الإنسان (صانع/شاعر/رسام)

فهو فقط مولع بمحاكاة الأشياء الحقيقية الموجودة في عالم المثل، و بالتالي تزييفها و النزول بها إلى مرتبة دونية عن تلك الحقيقة العليا.

أ)مفهوم الشعر عند أفلاطون:

- " حاز الشعر مكانة عالية في محاورات "أفلاطون" من حيث كمية النصوص المستخدمة و ذكر أسماء الشعراء، و اللافت أن دخول مصطلح الشعر في المحاورات الأفلاطونية كان بوصفه جزءا من الحوار، تتناقل شفاه المتحدثين نصوصه باستمرار،و بوصفه موضوعا للتحليل الفلسفي تتم دراسة ماهيته و وظيفته في المحاورات"[1] و يتضح استخدام "أفلاطون" للشعر استخداما صريحا في بناء الحوار بوجود الشاعر التراجيدي "آغاثون" و الشاعر الكوميدي " أرسطو فانيس" بين شخصيات المأدبة و باستخدام المتحاورين المستمّر لأسماء الشعراء و مقاطع أشعارهم"[2]

[1]- أفلاطون: فايدونس أو عن الجمال، ترجمة و تقديم أميرة حلمي مطر ، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف، مصر،ط1، القاهرة 1969، ص 51.

[2]- فؤاد المرعي: نظرية الشعر في اليونان القديمة، عالم الفكر، مج:25، ع:03 يناير/مارس 1997 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب دولة الكويت، ص 197.

تتضمن محاورات أفلاطون تقويمات نقدية إيجابية و سلبية للشعر يطلقها المتحاورون، و من الطبيعي أن ينال الجزء الأعظم من تلك التقويمات "هوميروس" الذي يذكره أفلاطون أكثر من غيره و لم تكن تقويمات "أفلاطون" لـ "هوميروس" واحدة في المحاورات فهو يمدحه تارة، و يسفّه الشّعر نفسه، أي عندما يرى في الشاعر خادما ملهما لآلهة الشعر[1] و تنحو التقويمات السلبية في المحاورات ثلاثة اتجاهات: اتجاه أخلاقي، و اتجاه ديني و اتجاه معرفي.

-يتهم "أفلاطون" الشاعر "هوميروس" في كتاب " الجمهورية" بتصوير الناس و الآلهة كما يجب أن يكونوا، و أنه لا يملك القدرة على تقديم معرفة حقيقية، و هذه المعرفة كانت تعني في محاورات "إيون" الإطلاع على تقنية العمل في مختلف المهن، فإنها صارت تعني في الجمهورية المعرفة الدياكتيكية * للماهيات فوق الحسية، و يبلغ هذا النقد ذروته حين يطرد أفلاطون الشاعر من مدينته الفاضلة،[2] إليه فليس بينكم من لا يستطيع أن يقول في سعرهم أكثر مما قالوهم، و هم ناظموه، عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة، و لكنه ضرب من نبوغ و إلهام، إنهم كالقدّيسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات، و هم لا يفهمون معناها، هكذا رأيت الشعراء، و رأيت فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئا استنادا إلى شاعريتهم القوية"[3] و هذا النص إذا دَل على شيء فإنه يدل على أن أفلاطون يفهم الشعر كما يفهمه الشعراء أنفسهم بوصفه وحيا و إلهاما، و لا يعترف لهم بامتلاك المعرفة و الحكمة و هذا يكشف عن

---

*وردت معنى كلمة ديالكتيكية في معجم المعاني الجامع على أنها في الجدل و هي طريقة من طرق التفكير تعمل على تحليل الواقع و الظواهر الاجتماعية على أساس تناقضاتها، و ذلك من أجل تجاوزها.

[1]- فؤاد مرعي: نظرية الشعر في اليونان القديمة، ص 197.

[2]- أفلاطون: محاورات أفلاطون، دفاع سقراط، ترجمة زكي نجيب محفوظ مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1963 ص 76.

[3]- عبد المعطي شعراوي: النقد الأدبي عند الاغريق و الرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999، ص 110.

نظرية "المسّ الشعري" أو الإلهام الشعري الذي اعتقد « القدامى من الإغريق و العرب و سواهم بأن الآلهة أو الجن تحرك الشارع و تبعث فيه المعاني و المواقف ليكون معبرا عن آرائهم أمام البشر»[1]

ب) المحاكاة عن أفلاطون:

إذا ما رجعنا بالتاريخ إلى الوراء نجد بأن البدايات الأولى لتأهيل الفن الشعري كجنس إبداعي له أصوله و ضوابطه ارتبطت مع الفيلسوف الإغريقي " أفلاطون" الذي حاول إيجاد تعريف لفن الشعر بالبحث عن مصادره بين الصنعة و الإلهام و التأمل طبيعته و حقيقته الذاتية كنوع يختلف عن العلم رغم خلفيته الفلسفية من الشعر و وصفه النظرية الشعرية في عالم الإلهام و تحفيزه للعمل الشعري.

و كما نعلم فنظرية " أفلاطون" لفن الشعر ارتكزت على مبدأ المحاكاة و ذلك في كتبه الثلاثة مع الجمهورية.

-فالمحاكاة عنده أسلوب من أساليب القول حيث تمثل الخطاب أي أنها تخاطب الظواهر و قد ميز

" أفلاطون" بين أسلوبين للقول: السرد أو القول غير المباشر الذي يشمل الحوار الموجود في الملحمة و كذلك الحوار في المسرح، أما الرد فليس فيه لأنه عبارة عن ذكر حدث وقع في الماضي. يرى "أفلاطون" أن الشاعر حينما يقلد الطبيعة و يحاكيها فهو يحاكي ظل الأشياء لا حقيقتها الفعلية فالعالم الخارجي بما فيه من موجودات و أشياء هي ظل و إنعكاس لعالم المثل و المعرفة الحقة موجودة في الأعلى.

[1]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، آذار.مارس1979، ص35

-من وجهة نظر الفلاسفة فقد رفض " أفلاطون" المحاكاة و على أساس هذا الرفض استبعد و كما ذكرنا سابقا الشعراء من مدينته الفاضلة و قد يحط من قيمة العمل الشعري هو كونه يعتمد المحاكاة، مما يبعده عن الحقيقة، و« الذي لم يكن يرضى عنه " أفلاطون" يعود إلى صورة التعبير الشعري، و التشكيل الفني عموما أي قالب العمل الشعري و بشكله» [1] هذه الخلفيات هي التي جعلته يعتبر أن إنتاج الشعراء لا يرقى إلى المستوى الذي يسميه إبداعا بسبب إرتباط كل من الشعر و الشعراء يتسم بالرداءة و الضعف إذ « لا تخلف المحاكاة بالنسبة "لأفلاطون" سوى ما هو وضيع[2]»

-لا يخفى علينا أن نذكر أن الجذور الأولى لظهور نظرية المحاكاة عند " أفلاطون" في القرن الرابع قبل الميلاد (4 ق.م) و تعد نظرية المثل هي الأساس و المنطق الذي بنيت عليه فلسفته بكاملها في الفن و الجمال و التي أراد بها التعبير عن طبيعة النطوة العقلية إلى العالم.

-إن دعوة أفلاطون إلى القول: إن الفن تقليد للطبيعة و محاكاتها كان الهدف منه الوصول إلى الفن ناقص بطبعه كما قرر « أن الطبيعة نموذج لمثال يحاول الفنان أن يحاكيه و لكنه يقصر عن محاكاته، ذلك لأن الفنان في رأيه يقف عند ظواهر الأشياء لا على جوهرها المثالي[3]»

---

[1] -محمد معطى القرقوري: مقال مفهوم المحاكاة بين أرسطو و فلسفة الإسلام، مراجعة نقدية مجلة الفكر و النقد، ع:13 نوفمبر 1997، ص30.

[2] - عبد الحي أرزقان: مقال الإبداع في الفلسفة و الشعر، مجلة فكر و نقد، ع:8 أفريل 1998، ص 54.

* هي مذهب فكري فلسفي نشأ في اليونان إبان نهاية القرن السادس و بداية القرن الخامس قبل الميلاد في بلاد الإغريق.

1- كريب رمضان: بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر،2004، ص 28-29.

إختار أفلاطون فن التصوير وسيلة لشرح نظريته في المحاكاة التي هاجم بها الفن، و لم يحاول اختيار شيء متحرك تنبعث في الحياة، تنقسم المحاكاة عند أفلاطون إلى : محاكاة حقيقية، و محاكاة مزيفة، فالمزيفة أساسها الظن: و هي تحاكي الواقع المحسوس، و أمثلة ذلك: فن الخطابة السفسطائية* و الشعر التمثيلي أو الدرامي، و في هذين الفنين غموض بأن المظهر هو الحقيقة، أما المحاكاة الحقيقية فهي صنعة ذلك الفنان الذي يبحث عن الصور أو المثل التي من الممكن أن تظهر جميلة، من نماذجها الفن الغنائي و الملحمي في الشعر.

مما سبق فالمحاكاة عنده إتخذت ثلاثة معان هي: المحاكاة بمعنى التمثيل، و محاكاة سطحية، و محاكاة مستنيرة، بمعنى الأول قصد به فن التمثيل و الفن المركب و المعقد، فهو حسب روايته يرى أن شاعر التراجيد أو الكوميديا لا يعبر عن نفسه بل عن أشخاص مسرحيته بأخذ دور شخصيته النبيل و الشرير على حد سواء، و بالتالي يكون أيضا صاحب شخصية مزدوجة، و هذا لا يتطابق على قوانين جمهورية " أفلاطون" المثالية.

أما المعنى الثاني يقصد بها محاكاة المظهر و بالتالي فهي بعيدة عن الحقيقة قائمة على الظن، و بالنسبة للمعنى الثالث فهو المحاكاة المستنيرة فيقصد بها المحاكاة التي تقترب من الحقيقة و تبحث عن الجوهري، و هناك نموذج لهذا النوع من المحاكاة الشعر الغنائي و الملحمي بعد تخليصهما من سرد قصص الأبطال، يقول في محاورة جورجيا " المحاكاة لا تتغلغل في معرفة طبيعة الشيء ليست لها قيمة"

إن المحاكاة عند "أفلاطون" تصور ظاهرة للطبيعة لتجعل الشاعر يشبه الرسام الذي يحاكي الشيء

و لا يحاكي المعنى أو المثل مما يؤخره عن الصانع الذي يحاكي مثلا عقليا إلهيا، ثابتا، و على هذا الأساس فإن المحاكاة عند "أفلاطون" بعيد عن الحقيقة و العقل، و لا تتجه نحو غاية سليمة.

التخييل:

-ظهرت كلمة Imagination الخيال في اللغة الفرنسية في القرن الثاني عشر. فالخيال بصفة عامة هو مجموعة صور و أفكار يتم الحصول عليها من الواقع عبر الأحاسيس و الإدراكات حيث يعاد ربط هذه الأمور و تكوينها في صورة جديدة تبعد عن الواقع الموضوعي الحقيقي عندها تسمى خيالاً"[1]

الخيال و التخييل عند أفلاطون (427-347 ق م)

-ينبع مفهوم الخيال و التخييل عند أفلاطون من نظرته العامة للشعر فكل الفنون عنده قائمة على المحاكاة، و الشعر من بينها إلا أنه يرى أن المحاكاة الشعرية « تفسد أفهام السامعين » [2] كونها تقدم معارف غير حقيقية، و مزيفة لاعتمادها على المحسوسات هذه الأخيرة جزئية لا ترقى إلى الحقيقة التي لا يمكن إدراكها. و الشعراء في نظره تابعين لآلهة الشعر التي تقوم بإلهامهم لذلك فهم ليسو مخيرون في شعرهم أو أفراد بل يلقون ما يلهمهم به فهو « ملهم تبث الآلهة حديثها على لسانه[3] » من هنا كان الخيال عند أفلاطون نابعا من هذا المفهوم فهو نوع من الجنون العلوي مذكرا دور الشاعر له لأنه يعتبر «كل الشعراء المجيدين شعراء الملاحم و شعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذف لكن لأنه يوحي إليهم و لأن روحا تنقصهم[4]»

---

[1]- فوزي رندة (2002م)الخيال عند أطفالنا، مجلة التقدم العلمي الكويت، العدد 40، ص 29.

[2]- أفلاطون، جمهورية أفلاطون، د ط ، نقله إلى العربية حنا خباز، بيروت، 1969 ص 28.

[3]- المرجع السابق ص 19.

[4]- سهر القلماوي، فن الأدب للمحاكاة، د ط، مكتبة الحلبي القاهرة،1953، ص 76.

إذن بحسب أفلاطون فإن هذا الرأي ينفي أي مقدرة للشعراء و ما جاؤو به من طبع، و مؤهلات ذاتية تجعل منه شاعراً و تميزه عن غيره لهذا وجدناه يساوي بين الشعراء و أصحاب الحرف في المقدرة على قول الشعر. و مع ذلك نجد أفلاطون يعترف بدور الخيال في استحضار الرؤية الصوفية، و إن ظلت سلطة العقل هي الطاغية « لكنه ما لبث في محاورة طيماوس أن اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية الصوفية تلك التي تسمو على ما يتناول العقل و في محاورة تثبت ذهب أفلاطون إلى أن و التخيل و التذكر، و إدراك المحسوسات المشتركة وظائف للعقل لا الحس و أن اعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس و إنما يدرك ذلك العقل و التخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، و هكذا يؤدي التخيل وظيفتين: إستعادة صور الحسوسات و استخدام الصور الحسية في التفكير[1]» فنص بحسب رأيه و بما أن العقل هو المسيطر على الفكر الأفلاطوني، فقد جعل الخيال مصدرا للوهم و دافعا للخطأ لاعتماده على ما تقدمه الحواس من مدركات فهي تحاكي الواقع الذي هو أيضا غير حقيقي، لذلك ما يقدمه الخيال إعتمادا على ما سبق هو عبارة عن أوهام و تضليل.

-و من خلال هذا كله فإن "أفلاطون" لم يضع للتخييل مفهوما واضحا فهو حسب رأيه وسيلة للتضليل، كما لا نجد لديه حديث عن كلمة التخييل الشعري، و ما ترويه تلك النصوص الشعرية من تأثير في المتلقي، و لعل السبب في ذلك رؤيته للشعر بأنه ضعف، حيث يقلل أحيانا من قيمة الخيال معتبرا إياه وظيفة للنفس غير السامية لأنها مصدر للوهم و سبيل للخطأ.

[1]- الحسين الحابل، الخيال أداة للابداع، ط1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المملكة المغربية 1988، ص 23.

II. الشعرية في المفهوم الأرسطي:

الشعرية مصطلح قديم حيث، إذ عرف عند " أرسطو" و ارتبط باسم كتابه " فن الشعر" poetics حيث يحمل عنوانه الكلمة نفسها التي تطلق على الشعرية في اللغة الإنجليزية، و يرى أرسطو أن الفن محاكاة و هذه النظرية اكتسبها من نظرية أستاذه " أفلاطون"، إلا أن أرسطو رد على أستاذه بأن الشعر صنعة و فن و محاكاة أي أنه يمثل أفعال الناس ما بين الخيرة و الشريرة و ليس إلهاما و وحيا بل مصدره العقل و الوعي.

-إذن فالشعرية عند "أرسطو" مدارها المحاكاة، و تنحصر في الأجناس الشعرية المعروفة " ملاحم، تراجيديا، كوميديا، دراما" و هذه الفنون القولية و غيرها من اللعب بالغيتار و الصفر بالناي « بوجه عام أنواع من المحاكاة،

و يفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنماء، إما باختلاف ما يحاكي به، أو باختلاف ما يحاكى،

أو باختلاف طريقة المحاكاة[1]» و بذلك تكون هذه المقومات الثلاث هي محور الشعرية في نظرية المحاكاة عند " أرسطو" إضافة إلى العنصر الأساسي الفارق بين الكلام العادي الطبيعي و الكلام الشعري حتى و لو كان الجامع بينهما الوزن.

-حيث أن اللغة الشعرية المميزة للخطابين بسبب أن لغة "هوميروس" غير لغة "أميدوكليس" لأن لغة الأول إنزياحية فنية موحية تحقق قيما جمالية رفيعة عن طريق الوسائل التخييلية و هذا منوط بالعمل الشعري المخالف للقول العادي، و بذلك تتميز اللغة الشعرية الأدبية عن النمط العادي.

و من هذا الطرح الذي أسس له أرسطو كانت البداية الأولى لظهور مصطلح الشعرية في شكل بذور صالحة للنماء، و دخلت بذلك الساحة النقدية كنقلة نوعية راح يغذيها مختلف النقاد على مر العصور.

---

[1]- أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر القاهرة، 1967 ص 36.

أ) مفهوم الشعر عند أرسطو:

خالف أرسطو نظرة أستاذه أفلاطون فالموقف السلبي الذي تبناه أفلاطون « تغير بمجيء أرسطو الذي نظر إلى طبيعة الفنون و مقوماتها، ففصل بين بعضها البعض حسب أسسها الفنية و على أساس محاكاتها لصور الأشياء، و بالتالي ميزها عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى[1] »

فما يولد الشعر في نظره هو غريزة المحاكاة و غريزة حب الوزن، و ليس الوحي و الإلهام كما ذهب أفلاطون، فالشعر ظاهرة إنسانية لا دخل للآلهة فيها فنفى عن الشعر صفة العبثية و التمويه، و أكد نفعيته، فرأى أن من الشعر ما يؤدي وظيفة التطهير كما في التراجيديا.

هذه الآراء النقدية لألاسطو مؤسّسة على فني المأساة و الملهاة اللتين يعتبرهما آثارا اجتماعية و أخلاقية، و ركز فيهما على عنصر المحاكاة، و من ثم ميّز بينهما و بين الشعر لتحديد مفهومه الأمر الذي أدى به للتأكيد على علاقة الفكر بالشعر « من خلال خمسة عناصر أو مقومات هي: اللغة الشعرية، التجربة الشعرية، و الأهمية أو الذكاء، الطابع الحسي الذي يصدر عنه الشعر، و التعقيد الذي يراه نتيجة أكثر منه سببا[2]»

و قد كان اهتمام أرسطو بالشعر تماماً كاهتمامه بالمأساة و الملهاة فحين تحدث عن القصيدة حدد خصائصها في عنصرين أساسين هما المضمون أي السياق النصي للكلمات في الخطاب الشعري الذي ينتج عنه ما يسمى: الإيقاع و ثانيهما: الشكل الذي يعتني به الشاعر عناية فائقة ربما لا يهتم بها الناثر كثيرا، لأن الشكل هو المادة التي تكون النص الشعري.

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 40.

[2]- رحمان غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004، ص 174-175.

كما و نظر إلى الخيال على أنه نوع من الحركة الحاصلة في الذهن و الناتجة عن المدركات الحسية

« التخييل هو الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل و لما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخييل "فنطاسيا phantasia " إسمه من النور phaos إذ بدون النور لا يمكن أن نرى، و لما كانت الصور تبقى فينا و تشبه الإحساسات فإن الحيوانات تفعل أفعالا كثيرة بتأثيرها بعضها لأنها لا يوجد لديها عقل، و هذه هي البهائم، و البعض الآخر لأن عقلها يحجب بالانفعال، أو الأمراض أو النوم كالحال في الإنسان[1] »

و يركز أرسطو على حاسة البصر في إدراك المحسوسات أكثر من غيرها و اعتماد التخيل عليها لذا كانت الحركة الذهنية معتمدة على المحسوسات تشبه الحركة الموجودة في العالم الخارجي فالمخيلة «عبارة عن الآثار التي يدركها الحس[2]» أي أن الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن و قد جعل أرسطو التخييل وسيطا بين الإحساس و العقل و ذلك من خلال ربط التخييل بالفك مؤكدا على ضرورة تقييده بالعقل، و هو ما يسميه " النزوح" زعم إقرار أرسطو بأهمية الخيال، إلا أنه أغفل الحديث عن دوره الجمالي في عملية الإبداع، و هو ما يقوم به من تشكيل صورة جديدة اعتماد على الجمع و التشكيل بين الأشياء المتباعدة « و بالرغم من أن أرسطو يقر أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها دون عون الخيال إلا أنه يعيب الخيال بأنه بدون وصاية العقل عليه و يخلط بينه و بين التوهم[3] »

و لا يختلف أبدا في إعطاء السلطة للعقل، و فرض وصايته على الخيال الذي يبقى قاصدا عن الوصول إلى المعرفة رغم أهميته.

[1]- أرسطو طاليس، كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني،ط2، دار إحياء الكتب العربية، 1962م، ص 107.

[2]- أرسطو طاليس، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، شربشير متى بن يونس من السرياني إلى العربي، تحقيق عبد الرحمان بدوي، د ط، دار النهضة المصرية، 1953م ص 244.

[3]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 114-115.

المحاكاة عند أرسطو:

-يعد أرسطو المصدر الثاني في الفكر اليوناني القديم بعد أستاذه في التنظير للقضايا الكبرى التي تمس المجتمع على صعيد عام و الأدب على صعيد خاص، فقد أعطى للمحاكاة بعداً إيجابيا و دافع عنها و عن مستخدميها لاسيما في الشعر و أرجعها إلى أصل كل إنسان « لأن المحاكاة أمر فطري موجود لدى الناس منذ الصغر، و الإنسان يختلف عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، و انه يتعلم أول ما يتعلم بطريقة المحاكاة ثم إن الإلتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع».[1]و بذلك فإن الشعر صناعة متأتية عن مهارة فائقة و روية و إدراك.

-تعتبر المحاكاة هي المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه كتاب فن الشعر كما أن نظرة أرسطو للمحاكاة تختلف عن نظرة أستاذه لها حيث « يطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام، غير أن الإختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها بشكل منفصل و تختلف المحاكاة ذاتها - حسب أرسطو- على وفق الوسائل و الموضوعات و الطريقة» [2]

[1]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 36.

[2]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1994،1، ص 21.

المحاكاة تختلف باختلاف الفن الذي استخدمت فيه فهي في الرسم مغايرة لما هي عليه في النحت

أو الموسيقى أو الشعر و ذلك لاختلاف الوسائل التي تتراوح بين ألوان أو أصوات، أو تعبير بواسطة الكلمات، و هذا ينعكس لا محالة على الطريقة أو الموضوع، كما يعد أرسطو المحاكاة أساسا لكل فن و من بينها الشعر إذ يقول « و يبدو بأن الشعر بوجه عام قد نشأ عن سببين، كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية:

1-فالمحاكاة فطرية، و يرثها الإنسان منذ طفولته...

2-كما أن الإنسان ـ على العموم ـ يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة» [1]

فالميل إلى المحاكاة التي جبل عليها الإنسان هي التي تدفع الشاعر إلى النظم و هذه النظرة الموضوعية و العقلية للشعر تختلف من دون شك عن تلك النظرة التي سادت في العصر اليوناني التي تقوم على اعتبار الشاعر ليس إنسانا عاديا و إنما هو شبيه بالإله، أو أن له آلهة توحي له بقول الشعر.

-أما عن علاقة الشعر بالواقع « فالمحاكاة الأرسطية لا تعني نسخ الواقع فالشاعر لا يلتزم بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ، و لكنه يقدم رؤية فنية و جمالية لها» [2].

[1]- أرسطو: فن الشعر ص 79.

[2]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية،ط1، 1998، ص 28.

فالفنان أو الشاعر له الحق في تقديم نظرته الخاصة للأشياء لا كما هي موجودة في الواقع و لهذا حدد أرسطو ثلاثة طرائق يسلكها المحاكي « لما كان الشاعر محاكيا- شأنه في ذلك شأن المصور، أو أي محاك آخر – فإنه يجب عليه – بالضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث:

أ) أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون

ب) أو كما يمكن عنها، أو يظن أن تكون

ت) أو كما يجب أن تكون» [1]

[1]- أرسطو، فن الشعر، ص 215.

مفهوم التطهير عند أرسطو:

أولا و قبل كل شيء يجب أن ننوه إلى أن التطهير هو مصطلح يستخدم في أغلب لغات العالم بلفظته اليونانية " كاثارسيس" و قد يترجم أحيانا إلى كلمات تحمل معنى التطهير، أو التنقية

أو التنظيف و لهذه الكلمة عدة استخدامات كالاستخدام الطبي مثلا.

لم يرد مفهوما واضحا للتطهير عند أرسطو بينما هناك فقرة في كتاب السياسة يناقش فيها هذا المصطلح فيقول « إن العواطف التي تؤثر بقوة في بعض الأرواح على درجات متفاوتة، و منها على سبيل المثال الخوف و الرحمة و كذلك النشوة، و بعض الناس عرضه بصفة خاصة لهذه العاطفة الأخيرة، و نحن نشاهد أنهم تحت تأثير الموسيقى و الأناشيد الدينية التي تدفع الروح إلى الهياج يهدأون كما لو كانو قد عولجوا طبيا و تطهرو» [1] و أضاف قائلا « و الناس الذين يستسلمون للرحمة و الخوف، و الناس العاطفيون بصفة عامة والآخرون فإنهم بمقدار ما يحسون بعواطف مماثلة لابد أن يتأثروا بالطريقة ذاتها، لأنهم جميعا لابد أن يعايشو تطهيرا، و ارتياحا يبعث السرور» [2]

و هذه الفقرة توضح إزدراء أرسطو لأولئك الذين يستسلمون للرحمة و الخوف.

[1]– والتركاوفمان: التراجيديا و الفلسفة ، كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،ط1993،1، ص 73.

[2]– المصدر نفسه، ص 73.

مفهوم الخرافة عند أرسطو:

يرى أرسطو أن الخرافة هي الحكاية و تعني مجموع الأفعال التي تدور حول موضوع واحد و قد صنفها إلى نوعين الخرافة البسيطة و الخرافة المركبة، تعتمد الخرافة على وحدة الأفعال و تركيبها، و قد تكون أحداث الخرافة متعاقبة.

و لأن الخرافة مجموعة من الأفعال المترابطة التي لها علاقة بالأخلاق فهي تعتبر أساسا للعمل المأساوي و الملحمي بحيث تدور أغلب أحداثها حولها كما أنها هي من تحدد الأشخاص أخيارا كانوا أم أشراراً و تحدد مصائرهم بالشقاء أو السعادة.[1]

-تتطلب أحداث الخرافة التنظيم و الإنسجام كفعل موحد تام أو كما قال البعض عنها بأنها أفعال منجزة و ينبغي أن تلائم الموضوع باعتمادها الأسلوب السردي، يرى أرسطو أن « الخرافات إذا أجيد تأليفها يجب ألا تبدأ و تنتهي عند نقطة أيا كانت تتخذ آفاقا بل يجب أن تتفق مع المبادئ التي تم تحديدها و أهمها مبدأ الضرورة و الاحتمال» [2]

معايير الشعرية عند أرسطو:

-لقد تنوع الشعر القديم عامة بين التخييل الشعري و التصديق التاريخي، فأما التخييل فقد كان خاصا بالشعر و ذلك لأنهُ يعتبر البلاط الأساسي الذي يرتكز عليه الشعر، و أما ما كان تاريخيا فهو ما يتضمن التصديق التاريخي و هذا لأنه يشتمل على بعض المضامين و الإحالات، و الشعر اليوناني بدوره يهدف إلى التطهير من الخوف و الانفعال و ذلك لاتصاله بالمحاكاة من أجل هدف واحد و الذي يعتبر تمثيل الأفعال الإنسانية بواسطة الخيال أو الخرافة أو التطهير.[3]

---

[1]- ينظر: مسلم حسن مسلم: الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، منشورات ضخاف، البصرة/ العراق، ط1،2013، ص 34.

[2]- نقلا عن مسلم، المرجع السابق، ص 35.

[3]- مكلي شاملة: الحجاج في شعر النقائض، دراسة نصين لجرير و الفرزدق، دار ميم للنشر،2010، ص 13.

-يعترف أرسطو بالقيمة الشعرية أو قيمة المحاكاة كما تتجلى في محاورات الفيلسوف سقراط، لكن يصعب عليه أن يطلق لفظة شعر على أي عمل يعتمد على محاكاة الناس، و تخلو لغته من العروض[1]، و بهذا نستخلص من شعرية أرسطو ثلاث مقومات أساسية:

أ) على مستوى الموضوع (أي ما يحاكي)

يرى أرسطو أن الشعر يحاكي الناس في أفعالهم و على اختلاف نوع الفعل لدى صرح بأن الكوميديا تمس الناس ذو مستوى دون المتوسط في حين أن التراجيديا تخص الجوانب الرفيعة أي أصحاب المستويات الرفيعة لكن و كما ذكرنا سابقاً فالمحاكاة وحدها لا تكفي لكي يطلق على الشعر شعرا.

ب) على مستوى الشكل الفني للشعر: و ذلك فيما يخص العروض حيث أن بعض الأوزان اختصت بموضوعات و أغراض دون غيرها كالوزن السداسي كان للملحمة و التروخائي كان للعمل في حين إكتفت اللغة الشعرية في أن تكون واضحة،" و من ثم فالأوزان الشعرية ليست بذات القيمة لكنها عامل ضروري و هام في الشعر"[2]

ج) على مستوى البناء الشعري:

يرى أرسطو بأن ميل الإغريق إلى الدراما جعل أسلوبهم سرديا، لذا ركز بصفة خاصة على الحبكة و الشخصيات.

[1]- ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر ص 25.

[2]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 25.

III. مفاهيم أخرى حول الشعرية:

نعاج في هذا المبحث دراسات نقدية حول الشعرية، إذ لا يختلف اثنان على أن فوضى المصطلحات و المفاهيم أزمة شائعة في متون المؤلفات العربية المعاصرة، و تبدت نتيجة إقبال الباحثين بتراسنة مصطلحية سعيا منهم لتكريسها نقديا و شرعنتها ما يجعل كل خطاب يحتاج في قراءته إلى استعمال مرجعية مخصوصة بالناقد المقروء دون غيره.

- لعل محاولة البحث في حيثيات الشعرية المعاصرة و تتبع ديناميتها، أمر محفوف بالزئبقية، أين يعتبر القارئ المتصفح لخباياها على تعدد معانيها و اختلاطها عبر الترجمة لعمليات التفاعل المختلفة.

و لدراسة الشعرية عند الناقد الأمريكي " دونالد إستوفر" و الفيلسوف البلاغي " كاسيوس لنجينوس".

الشعرية عند دونالد إستوفر:

- لقد استطاع هذا الناقد الأمريكي أن يستنتج من خلال كتابة " طبيعة الشعر" صنع عناصر مهمة لقراءة الشعر الغربي و هي كالتالي:

1- اللغة الشعرية:مما يلفت النظر في الطابع الشعري في اللغة و الفظة هو الخصوصية الذاتية و اللغة العامة التي تكتسب شأنا عاما، فالكلمة الشعرية تختلف عن لغة العلم و الفلسفة، و يرى "إستوفر" أن اللفظة في الشعر يجب أن تحقق ثلاثة أغراض هي المحتوى العقلي، و الإيحاء الخيالي، و الإيقاع الصوتي. و بذلك تؤدي العناصر مجتمعة وظيفة الخصوصية الفردية للغة الشعر و التي تجعلها عصية على الترجمة و احتمال ترجمتها يفقدها كل ما لها من خصوصية و عمق فنيين لأن شعرية القصيدة تنعدم عند ترجمتها لتصبح نثرية، و إعادة قراءة الشعر بصورة نثرية بعد الترجمة تنأى به عن طبيعة الشعر و يؤكد استوفر على فردية لغة الشعر لأنها تمثل صنيع الذات الشاعرة فنيا، و تعبر عنها و تكشف عن تفردها أسلوبيا ، و من هنا كانت القصيدة بنية شعرية لا نثرية، كما و أن استوفر يرى أن ترجمة الشعر مستحيلة لأننا لا نستطيع أن تنقل القصيدة إلى صورة نثرية في لغتها نفسها، فكيف عند نقلها و ترجمتها إلى لغة أخرى.

لذلك فكلما كانت القصيدة شعرية قل إمكان اتفكير فيها نثريا دون أن تتلف فتلخيص القصيدة و صياغتها نثرا يعد جهلا تاما بجوهر الفن[1]ى و على هذا فيمكن القول بأن المعيارية في لغة الشعر عند " استوفر" و النظرية الغربية تختلف مع النظرية الشعرية العربية من جهة اعتبار فردية اللغة و ذاتيتها لدى الشاعر و بالتالي عدم إمكان وجود معنى الترجمة و الفرصة النثرية.

2- أصالة عمق التجربة الفنية (الشعرية):

يتمتع العمل الشعري بالعمق، عندما يصبح الشاعر بحاجة إلى بيان تعبيراته الشعرية من خلال عمق التجربة الفنية، و هذا ما يغنيه إلى التفصيلية و التجزيئية التي لا تساير هدف الشاعر و تمنعه من الوصول إلى الجودة المنشودة، و تضيع منه فرصة الإفضاء بمكنون النفس و تبعد عن الإشارية، لأن الإشارية تكسبها بعدا رمزيا ايحائيا، و يعتقد " استوفر" أن الشعر صياغة فنية مميزة لتجربة بشرية مر بها الشاعر،و ليس في الحياة كلها أمر يمكن أن نعتبره تجربة لها قيمة ذاتية التي تميزها عن سواها.[2]

- و على هذا فإن التجربة الشخصية للشاعر بمختلف أشكالها الذاتية و الجمالية، و الوطنية ... عبارة عن تعدد أساليب في خدمة غرض التعبير و مقياس واضح لأصالة العمق في التجربة الشعرية.

و ربما يبدو الإختصار و الرمز الإيحائي في هذا المجال أكثر قدرة على خدمة غرض التعبير و مقياس واضح لأصالة العمق في التجربة الشعرية.

[1]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د ط، 1984م، ص 320.

[2]- لاسل كرومبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد ، لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، د ط ،1953 ص 24.

- و يبدو الإختصار و الرمز الإيحائي في هذا المجال أكثر قدرة على خدمة غرض التعمق في التعبير عن التجربة الشخصية أو الموقف الشخصي، من الحادثة الاجتماعية و الظاهرة الطبيعية [1] و يتطلب إضفاء زينة جمالية تبعدها عن لغة الخطاب التقريري المباشر تعتمد على قدر غير قليل من الثقافة و الدراية، ليبدو للمتلقي واعيا مستمدا من جمالية تخييل الواقع فنيا.[2]

3- الأهمية الموضوعية:

- و يراد بها مستوى ارتباط القضية التي يعبر عنها الشاعر مع مجربات الحياة، أو مشاغل المتلقي، أو تطلعات الإنسان، أو آمال الآخرين و اهتماماتهم، لذا يمكن المفاضلة بين قصيدة المناسبة الشخصية و المناسبة القومية من حيث أن الثانية ترتبط باهتمامات عدد أكبر من الناس[3] و لما كانت المادة التي يصدر عنها تصور الشاعر حسية و وظيفتها جعل الأفكار حاصلة في ذهن المتلقي، على نحو السهولة و المتعة، على أن الصورة التي يؤديها الشعر، لا تتطابق مباشرة مع الأشياء المصورة فإن الأداة الصوتية التي يتكون منها الشعر، لا تكون هي الأخرى مطابقة للأصل الذي نصوره لأنها متصفة بالثبات في حين تتسم الموجودات المباشرة بالتغيير على صعيد الواقع، فهي توحي لكل متلق بشيء ربما كان مختلفا عما نشأ به سواه، الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف في تلقي الصورة الشعرية [4]، و قد رأى " استوفر" أن اشعر كله تعليمي بمعنى أنه يحتوي على معرفة و يزيد من معرفتنا، و ذهب إلى أن عمل الشاعر ليس إقناع القارئ و تعليمه بالعقل وحده، و لكنه يؤثر في كل ما هو حي في الإنسان

---

[1]- ياسر شرف: النثيرة و القصيدة المضادة، النادي الأدبي، الرياض، د ط، 1981، ص 147.

[2]- رحمان غركان: الأسلوبية في النظرية و التطبيق، ص 149.

[3]- ياسر شرف: النثيرة و القصيدة المضادة، ص 147.

* لقد وردت كلمة استاتيكية في معجم الغة العربية المعاصر على أنه سكون و جمود أو عدم تطوّر، بخلاف الديناميكية.

[4]- رحمان غركان: الأسلوبية في النظرية و التطبيق، ص 143.

و طبيعة الشعر ليست استاتيكية* بمعنى أنه ليس له معنى عقلي واحد عند كل الناس في كل العصور فلا يعدو الشاعر قائلا فحسب و لكن نجاحه يعتمد على ثقته و ثقة القارئ.[1]

4- العاطفة و الانفعال:

لما كانت المادة الشعرية التي ينقلها الشاعر إلينا، بمعنى أن أفكاره و عواطفه التي يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة، هي ليست عين الواقع للأشياء، لذلك نراها بصور و أصوات إيحائية في إطار موجود حسي يختلف من قصيدة إلى أخرى، و قد نظر " استوفر" في الحسية و العاطفة على أنها باعثا شعريا، بعيدا عن الإلهام الشيطاني، و غير متصل بآلهة الفنون الأفلاطونية، و كان أقرب إلى أرسطو لأنه قام بتقديم العقل على الخيال، لأن النص الشعري يتحدد أحيانا بمقومات العقل، و هذا ما انطلق منه " استوفر" إذ لا يرى الشعر كبيرا و رائعا إذا لم يكن للفكر فيه قيمة ذات نفع للحياة الإنسانية.[2]

[1]- ياسر شرف: النيرة و القصيدة المضادة، ص 149.

[2]- رحمان غركان: الأسلوبية في النظرية و التطبيق، ص 171.

5- التعقيد:

- يبدو أن تصاعد مستوى التعقيد عند الشعراء بشكل أكثر قد يتحقق إذ لا ترمي لغة الشعر الوصول إلى الهدف التفصيلي السابق في التحديد و التعيين ، و لا تنطوي على معايير دقيقة للحكم على درجات الإصالية في التوجه إلى التعبير عن فكرة دون أخرى ، تنطلق النظرية الغربية في فهم التعقيد و التعبير عنه، كما بين ذلك "استوفر" أن القصيدة بما تشمل عليه من عناصر مركبة و متفاعلة، إنما تكشف عن بنية معقدة لا سيما في القصائد الطويلة و الملاحم ، و هنا فالتعقيد عنده متصل ببناء القصيدة كلها، بينما هو عند العرب بصفة في بناء البيت الشعري أو الجملة الشعرية ، لذا فشاعر القصيدة المتصفة بالتعقيد عند "استوفر" هو كاتب النص الطويل القائم على بناء فكري متصف بالانتظام في مكوناته الفنية إذ يرى أن " هوميروس" شاعر معقد بكتابته " الإلياذة و الأوديسة" لكن صفة التعقيد متصلة بالبيت الشعري « و سواء كانت صفة التعقيد متصلة بالبناء الفكري أم البيت الشعري فإن الشعر بشكل عام يوحى أكثر مما يقرر[1] ».

و تهتم النظرية الغربية في بيان أثر الوحدة العضوية للقصيدة في تصاعد الشكل التعقيدي لأن الوحدة العضوية جزء من مقومات البنائية ، لأنه أشبه ما يكون بالإنسان و تعقيده نتيجة و ليس سببا و من هنا يمكن القول أن معيار التعقيد في النظرية الغربية يكمن في بناء القصيدة و صفتها.

6- الإيقاع الموسيقي: يرى "استوفر" أن الشاعر هو الصانع المبدع الكاهن المتنبئ ، فهو يبدع و يؤلف و يركب في الزمن أي بألفاظ تكتب و تقرأ خلال فترة زمنية لا في المكان و هو يرى أن الإيقاع واجب في النص الشعري ، في حين يرى أن الوزن ثانوي.[2]

و لعل هذا ما يوضح أن " استوفر" كان واضحا في التفرقة بين الورق و الإيقاع ، و ضرورة الإيقاع للشعر، لأن الشعر بنية إيقاعية و الإيقاع عنصر واجب فيه.

[1]- ياسر شرف : المصدر السابق، ص 149.

[2]- اسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د ط، 1984، ص 342.

7- الشكل اللفظي:

أما بالنسبة لعنصر الشكل فيمكن القول بأن الشاعر يوجه اهتمامه و عنايته لشكل اللفظ بمستوى لا يقل كثيرا عن اهتمامه بالمعنى، من حيث أنه يشغل حيزا مكانيا في جملة، و الشعر عند "استوفر" شكلي أي يتوفر على صورة كاملة و هي جوهر ما يتضمنه العمل الشعري و الطبيعة العامة التي يبتدي فيها كل عمل شعري، كونها هدف الشاعر لأنها تتشكل بشكل النص الشعري و لا تفرض عليه و قد أعطى النقاد و الشعراء الغربيون للقواعد و الصور المقررة أهمية في إبداع الشعر و لا سيما في القرن الثامن عشر على نحو خاص لكن تلك القواعد و الصور لم تحظى بالقداسة على حد قول استوفر إنما كانت عرضة للتغيير مع تعدد المذاهب الفنية.

الشعرية عند كاسيوس لنجينوس:

كان هذا الفيلسوف و البلاغي التدمري يشغل منصب مستشار لدى الملكة " زنوبيا" و هناك كتب مقالا باللغة اللاتينية أسماه " في السمو **perihapus** " و ذلك حوالي القرن الثالث ميلادي بعد أسر الملكة و قد حدد فيه أهم العناصر التي تكسب الشعر صفة الأصالة الفنية ، و هذا إذا ما توافقت و هي خمسة كالتالي:[1]

أ) قوة صياغة المفهومات العظيمة:

- بحسب "كاسيوس" فإن أفضل صياغة للعمل الأدبي يجب أن تتصف بالقوة في التعبير، و تكون ذات سمات أسلوبية أي أن الصياغة عنده تخصّ المعنى و أداة التعبير، كما و يؤكد أن المعنى يجب أن يتصف بالأصالة و السمو كما و يجب أن يتصف شكل التعبير أيضا بالإستقامة الأسلوبية و القوة التعبيرية الفنية.[2]

ب) جزالة الأسلوب:

يرى " كاسيوس" أن جزالة الأسلوب لها علاقة بالعنصر الأول أي قوة الصياغة في النص الشعري تعطيه صفة الجزالة.

[1]- ينظر: رحمان غركان: مقومات عمود الشعر، ص 147.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص 148.

ج) صيغة الصور و المجازات:

يرى قوتهم و حضورهم أنها تصدر عن روح تتصف بالكمال و العنفوان الفني لها القدرة على الخلق الجمالي حيث يقول « أنني أعلم حق العلم أن العبقرية الرفيعة بعيدة أشد البعد عن الكمال ، لأن الصحة الدائمة تقع في خطر التفاهة، و في السامي كما في كل أمر عظيم لابدّ من وجود شيء تتجاوز عنه[1] »

د) العاطفة الملهمة المتقدة:

أعطى هذا المعيار أهمية كبيرة حيث وصفه بأنه القدرة الإبداعية و العاطفة الملهمة بنسبة الإبداع إلى مصدر ذاتي في الإنسان ، أي أن الشاعر يجب أن يتصف بالغنائية و العواطف و الوجدان ، و هذه إشارة إلى كلّ ما هو سامي في الطبيعة و مقدس يجعلنا نتعلق به.

هـ) التأليف الرفيع الجليل:

يحصل بعد توافر العناصر السابقة، و هذا مصدره قوة إبداعية كبيرة في صياغة المفهومات، بمعنى أن هذا العنصر إنتاجي أكثر مما هو جمالي.

[1]- نقل عن رحمان غركان: عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق، ص 149.

مفهوم الشعرية عند رومان جاكبسون Roman Jakobson

لقد كانت حركة الشكلانيين الروس* بقيادة رومان جاكبسون من أشهر الحركات النقدية التي ساهمت في قراءة الأعمال الأدبية و وطدت أركان الممارسة النقدية من خلال الاعتماد على البحث اللساني ليكون النص منظومة ألسنية بحتة و عليها ترتب أمر بالغ الأهمية يتمثل في علاقة وطيدة بين اللسانيات و الشعرية مما جعلهما يشكلان وجهان لعملة واحدة " إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثل ما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، و بما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات "[1] و كثيرا ما اعتبرو النقاد بأن اللسانيات أما لجميع التيارات النقدية التي بعدها " فإذا كانت لسانيات" ديسوسير" قد أنجبت أسلوبية "بالي"، فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معا شعرية "جاكبسون" و إنشائية "تودورف" و أسلوبية "ريفاتير"[2] و ما أردنا أن نوضحه من خلال هذا كله هو أن النقد الأدبي بصفة عامة متداخل و متوالج مع اللسانيات و ليست الشعرية فحسب،

و مرجع ذلك دون ريب هو أن النص الأدبي منظومة لسانياتية بحتة تعتمد على تراكيب و تمازجات بين وحدات صوتية ، صدفية، دلالية.

* أو المستقبليون أو أصحاب النظرية الشائعة تسميات أطلقت في النصف الأول من القرن العشرين على اتجاه نقدي يمثله عدد من النقاد و الدارسين الروس.

1- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي و آخرون، دار توبقال، ط1، 1988، ص 24.

[2]- عبد السلام مسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 2، 1982، ص 51.

-و الشعرية كمنهج قرائي مدار بحثه كما حدده "جاكبسون" هو النص الأدبي و أدبيته أي " أن موضوع الشعرية هو الإجابة على السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا" [1]بمعنى ما هو الأثر الفني الذي تحدثه العملية التواصلية القائمة بين عنصرين أساسيين و هما المرسل و المرسل إليه؟

و بالتالي ما هي الخصائص التي تجعل من العمل التواصلي الإبداعي عملا جماليا فنيا يولد شعرية و فنية في التعبير.

-فالقضية الأساسية في شعرية رومان جاكبسون هي القضية الأدبية، و باعتبار الأدب كلاما بمعنى أن مادته الخام هي اللغة و اللسانيات على حد قوله " هي العلم الذي يشمل كل الأنساق و البنيات اللفظية و لكي نستوعب مختلف البنيات كان لزاما عليها ألا تختزل في جملة أو تكون مرادفة للنحو فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل و قول..."[2]

-كما و يعتبر "جاكبسون" أول من أعطى للشعرية مفهوما جريئا، و قد وضع أدوات خاصة اعتمدها و ذلك لتحديد كما و يخلص جاكبسون إلى أن الشعرية فرعا من فروع اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة.

و قد ذكر "جاكبسون" «أن الشعرية هي الفرع اللساني الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، و أيضا بالوظيفة الشعرية، ليس داخل الشعر فقط بل أيضا خارجه» [3]

---

[1]- حسن الناظم:

[2]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 08.

[3]- حسن الناظم: مفاهيم الشعرية، ص 90

« إن الموضوع الأساسي للشاعرية هو تمايز الفن اللغوي و اختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، و عما سواه من السلوك القولي و هذا يجعل الشاعرية مؤهلة لموضوع الصدارة في الدراسات الأدبية[1] »

و هنا نستنتج أن الشعرية تنبع من اللغة لتصفها و بهذا فهي لغة تحتوي على اللغة و ما وراءها كما و رأى أيضا أن قيمة الشعر لا تستخلص من فكر الشاعر و أحاسيسه، بل من خلقه للكلمات أي أن علم الشاعر إنتاج الكلمات لا الأفكار لأن عبقريته تكمن في إبداعه اللغوي الذي يبنى على أساس قوانين و أدوات مهمة في تمييز شكل الفن اللفظي و رقيه كما يقول " جاكبسون" « إن اختيار الكلمات يحدث على أساس من التوازن و التماثل أو الإختلاف، و أسس من الترادف و التضاد بينما التأليف هو بناء للتعاقب لأنه يقوم على التجاوز» [2]

دون أن يكون شعريا في حين أن السياق الذي نشأت فيه هذه العلاقات سيتحول إلى فاعلية خرق للشعرية و مؤشر على وجودها[3]

و قد حدد "جاكبسون" أدوات الشعرية و ذاكرها كالآتي:

أ) **التوازي**:

يعتبره جاكبسون قانونا عاما و مجردا لا يغيب عن أي عصر و لو تسنى للشعريات التاريخية أن تقف على مفاصل الشمولات من عصر إلى آخر لما أمكنها أن تتجاوز **التوازي** باعتباره مدارا محوريا لكل عمل تهيمن عليه الوظيفة الشعرية و يتضمن مجموعة من أدوات شعرية تكرارية منها الجناس و القافية و التصريح و السجع و التطوير و التقسيم، و المقابلة و التقطيع و التصريح و عدد المقاطع

---

[1]- عبد الله القدامي، الخطيئة و التكفير، ص 20.

[2]- ، ص 25.

[3]- حسن الناظم: مفاهيم الشعرية، ص 123.

أو التفاعل و النبر و التنغيم و يمكن لبنية التوازي أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات، و استعارات، و رموز، و يمكن أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة كاملة حيث يعتبر بصف عامة مجموعة من الأبيات (أو مقطوعة) مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها.[1]

ب)تحليل العمق:

« و يكون ذلك للكشف عن مدلول الكلمة ضمن الأنساق التركيبية» [2]

و تتجلى خاصة في النظرية الدلالية المسماة سياقية إلا أن مدلول كلمة هو مجموع السياق الذي يمكن أن يكون لها خير فيه و بمناسبة الحديث عن علم الدلالة بالتراكيب فالدلالة لا تعني شيئا خارج مجموع الأنساق المتاحة للمصطلح المعطى كما و يجب أن نعلم أن الدلالة كلما تباعدت عن الإحالة تعالى النص و تكاثفت انزياحية الفنية، مع الحفاظ طبعا على النظام لكن يتسنى للمتلقي أن يستقبل العمل الفني في شكله الصحيح الذي يتوازى أو يتقارب مع أبعاد المرسل الدلالية.

ج) تحليل سطح الخطاب:

في البدء يجب علينا أن نعرف أن الخطابٍ «عبارة عن ثنائية تحمل بنية خاصة و طرق تعبيرية خاصة لتأدية أغراض خاصة» [3]و يتمثل الدور الأساسي لتحليل السطح في الكشف عن عمق الخطاب بصفة قوية في الفن الشعري حيث يهيمن الجانب الزخرفي الذي يصقل بنية الشعر، و يغذيها بأبنية تسمح باستمرار التوازي لكي يتميز عن غيره من أفانين القول.[4]

---

[1]- ينظر، ظاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، سنة 2007، ص 59.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 59.

[3]- طاهر بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية ص 60.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 60-61.

– نظرية التواصل:

–تعددت المفاهيم اللغوية و الإصطلاحية حول مفهوم نظرية التواصل في الدراسة التطبيقية و الإنسانية و تأثر جاكبسون في وضع أسس هذه النظرية بمفكرين اثنين هما ديسوسير و بوهلر محاولا أن يوسع من مجال اللسانيات الضيق المعتمد على جملة من العلامات و الرموز فقعّد لدراسة المنهجية الوظيفية الشعرية معتمدا في ذلك على التفاعل بيم محوري الترابط و التبديل محاولة منه لتفسير جانبين إثنين من النشاط اللساني و نريد بهما دراسة الحبسة اللفظية و الوظيفة الشعرية "فدي سوسير" كان يقابل بين الثنائيات قصد توضيح الشيء بما يقابله أو يناظره و بوهلر فقد أثر في تصور جاكبسون بنموذجه التقليدي للغة « الذي يقتصر على ثلاثة وظائف انفعالية و إفهامية و مرجعية ـ تتلائم مع ضمير المتكلم أي المرسل، و ضمير المخاطب أي المرسل إليه و ضمير الغائب بأصح تعبير أي شخص ما أو شيء ما تتحدث عنهما و انطلاقاً من هذا النموذج الثلاثي تمكنا مسبقا أن تستدل بسهولة على بعض الوظائف اللسانية الإضافية» [1]

–لابد للفرد أن يواجه في حياته اليومية عددا لا بأس به من أنظمة التواصل المنظمة و التي لا ينتبه لصعوبتها و تعقيداتها رغم الدور البارز الذي تقوم به في تنظيم شؤون حياتنا و تفتح عيوننا لما يجري حولنا في هذا الكون الفسيح، و التواصل الذي نقل من الإعلام إلى ميدان الأدب منه التواصل اللغوي و غير اللغوي.

[1]– رومان جاكبسون: القضايا الشعرية، ص 30.

فاللغويون قبل جاكبسون لم يعيروا التواصل غير اللغوي أي أهمية كبيرة بل و ركزوا معظم إهتمامهم على اللغة الإنسانية، فالكلام يتكون من مجموعة جمل و مراسلات لا تفهم عند التحليل إلا من خلال مخطط التواصل الذي خططه جاكبسون و لفهم هذا المخطط لابد من التطرق إلى العوامل الستة التي تجعل من الخطاب تاما و هي كما يلي:

أ) **المرسل Destinateur**:

هو الطرف الأساسي في عملية التواصل « و مصدر الخطاب إذ يعتبر ركنا حيويا في الدارة التواصلية اللفظية، و أول من تصدر منه الرسالة» [1] و قد تختلف القيود المنطقية و المنهجية المتعلقة به و ذلك حسب وضعه التخاطبي و طبيعة خطابه للمرسل إليه فعلى سبيل المثال خطاب ديني موجه إلى كل الناس لا يتحتم أو يفرض على رجل دين فقط و الخطاب العادي كذلك يختلف عنه من حيث قيوده إذ يكون بسيطا في سننه و في قيمته الإخبارية بينما يتعالى الخطاب الشعري لكن ما يلفت الانتباه و النظر في هذه الأوضاع التخاطبية أنها تتقاطع مع بعضها البعض عند المرسل أو الباث فيما يلي.

-« أن يكون للمرسل قدرتان المستقبلة و المنسقة للقيام بعملية تفكيك و ترميز الشفرة أو الرمز» [2]

-« أن يكون المرسل على لياقة كافية تسمح له بتوجيه خطابه بشكل مباشر ـ منطوق ـ أو غير مباشر ـ مكتوب ـ» [3]

[1]- ينظر: طاهر بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية، ص 24.
[2]- ينظر: المرجع السابق، ص 25.
[3]- ينظر: المرجع السابق، ص 25.

ب) المرسل إليه Destinataire:

أو المستقبل أو القارئ أو المستمع و هو الذي يفك الرموز و يفهم النصوص كما أنه الطرف الأساسي في إنجاح العملية التواصلية أو إفشالها و يعتبر الطرف الذي يقابل المرسل داخل الدارة التواصلية اللفظية أثناء التخاطب و قد أطلق عليه مصطلح المستقبل le recepteur و كما ذكرنا سابقا فإنه يقوم هذا الأخير بعدة عمليات منها عملية تفكيك أجزاء الرسالة و قد نميز بين صنفين من مستقبلي الرسالة و الكلامية و هما مرسل إليه مباشر التواصلية و هو المسافة و قد تحدد المسافة ببعدها الزماني و المكاني و اللذان تحدد على ضوئهما طبيعة الخطاب و مميزاته. [1]

ج) الرسالة Message :

لقد وردت في قاموس اللسانيات بمعناها العام على أنها وحدة الإشارات المتعلقة بقواعد تركيبات محدودة يبعتها جهاز الإرسال إلى جهاز الاستقبال عن طريق قناة حيث تستعمل كوسيلة مادية للاتصال.

كما اصطلح عبد السلام مسدي اسم الخطاب الأصغر على النص أو الرسالة التي تمثل في نهاية الأمر " محتوى الإرسال" و تتمحور حول إطار مرجعي معين و تنسج أبنية نظامها في ضوء نظام لغوي مقنن. [2]

[1]- ينظر: طاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية، ص 26.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

د) السنن **code** :

لقد تعددت الاصطلاحات اللسانية لهذا العامل فالبعض أطلق عليه مصطلح اللغة و البعض فضّل مصطلح النظام و البعض الآخر أطلق عليه مصطلح القدرة حيث تبقى تحمل مدلول واحد مشترك جزئيا أو كليا بين المرسل و المتلقي، و هو يمثل القانون المنظم للقيم الإخبارية و الهرم التسلسلي الذي ينتظم عبر نقاطه التقليدية المشتركة بين المرسل و المستقبل كل نمط تركيبي فمنه ينطلق الباث عندما يبث رسالة خطابية معينة، حيث يعمل على الترميز و إليه يعود كذلك عندما يستقبل رسالة ما فيقوم بتفكيك رموزها بحثا عن القيمة الإخبارية التي شحنت بها ، و نجاح العملية الإبلاغية في وضع تخاطبي ما يعتمد على هذا النظام المشترك بحيث نجد لغة موحدة عند كل من المتكلمين و الجماعة اللسانية إلا أن هذه السنن الشمولي يمثل نسق من الأنواع السننية الفرعية في التواصل المتبادل.

-إن اللغة عند جاكبسون تمثل النظام الكلي الذي يتواجد ضمنه عدد هائل من الأنظمة الصغرى الفرعية التي تتشعب عن هذا النظام بصورة تماثل فرع الشجرة بالنسبة لأغصانها. [1]

هـ) السياق **Contexte** :

لكل رسالة سياق معين و مضبوط قيلت فيه، و لا نستطيع فهمها أو تفكيك رموزها السننية إلا بالإشارة على الملابسات التي أنجزت فيها هذه الرسالة بقصد إدراك و فهم القيمة الإخبارية للخطاب، لذا كان لابد من التأكيد على السياق باعتباره العامل المفعل للرسالة و ذلك نظر لما يمدها به من ظروف توضيحية و هذا ما فعله جاكبسون.

-فالسياق من خلال اشتراط لفظيته أو قبوله حسب جاكبسون قد حصر في السياق اللفظي لذا دعا اللساني الفرنسي د.مانجينو **D.Mangueneau** إلى التمييز بين السياق اللفظي و السياق غير اللفظي. [1]

---

[1]- ينظر: طاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية ، ص 28.

و) القناة Canal :

لقد جاء في قاموس اللسانيات بأن الرسالة تتطلب إتصال قناة فيزيائية و تواصل فيزيولوجي بين المرسل و المستقبل يسمح لهما بإقامة إتصال و الحفاظ عليه و ذلك للتأكد من سلامة الممر الذي تنتقل عبره الرسالة بين المرسل و المرسل إليه و وصول الرسالة سليمة إلى جهاز الاستقبال.[2]

-و بذلك فإن رومان جاكبسون يقدم موجزا للعناصر المكونة للحدث اللساني كالآتي:

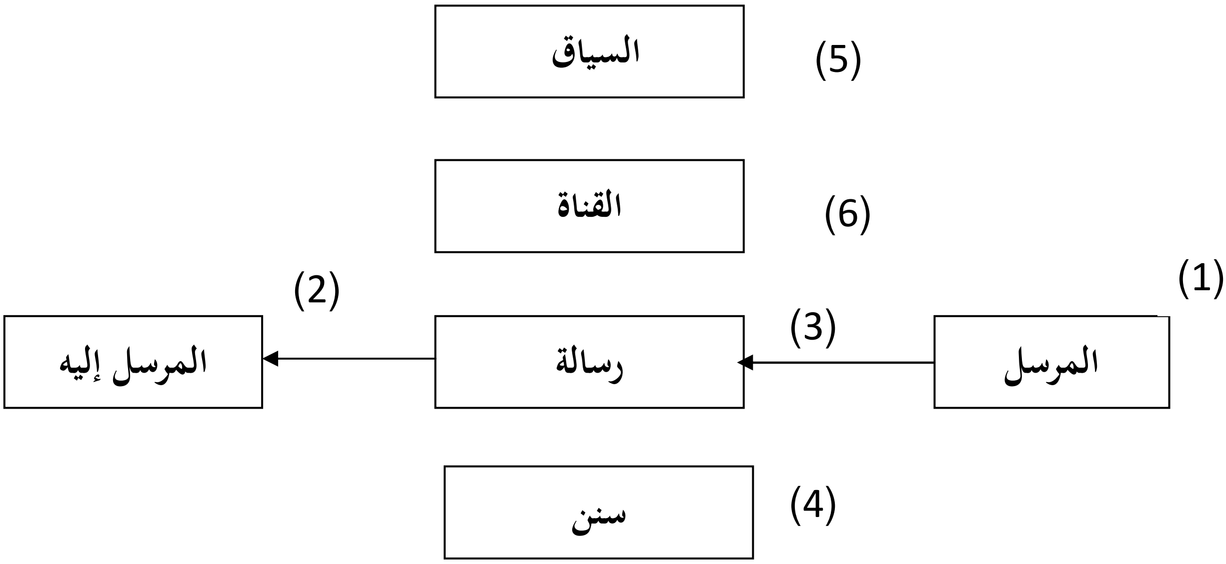
« إن امرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه و لكن تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي مبادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه و هو يدعى أيضا المرجع باصطلاح غامض نسبيا، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، و هو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك و تقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركا، كليا أو جزئيا بين المرسل و المرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسنن و مفكك سنن الرسالة) و تقتضي الرسالة أخيرا اتصالا، أي قناة فيزيقية و ربطا نفسيا بين المرسل و المرسل إليه. [3]

2[1]- ينظر: طاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية ، ص 0

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 33

[3]- حسن الناظم، المفاهيم الشعرية، ص 90.

و بذلك توصل لإلى المخطط الموضح أدناه.



مخطط عوامل التواصل اللفظي[1]

[1]– طاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية، ص 34.

-الوظائف اللغوية عند رومان جاكبسون:

إن عوامل التواصل اللساني مرتبطة بوظائف تنتجها من وجهة لسانية محضة و باعتبار أن الرسالة في مفهوم جاكبسون تستوعب مدلولا لفظيا يتولد في إطار لغوي محض (أي كل عامل من هذه العوامل وظيفة لسانية مختلفة) نذكرها على التسلسل الآتي:

1) الوظيفة التعبيرية **La Fonction Expressive** :

و تسمى أيضا بالوظيفة الانفعالية **F.emotive** و تركز على المرسل لأنها " تهدف إلى أن تعبّر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، و هي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معيّن صادق أو كاذب"[1] حيث أنها تعكس الموقف الشخصي للمرسل إزاء الموضوع الذي تتحدث عنه الرسالة، هذا يظهر في بعض العلامات الدالة على الحالة الإنفعالية أو النفسية للمتكلم.

و تنقسم الإنفعالات من هذه الزاوية إلى التعبير الإنفعالي الخالص عما يختلج في الذات التي كانت مصدرا للخطاب المرسل، و أخرى تجاوزت النقل المباشر للأحداث التي يبدي المرسل تجاهها موقفا مميزا يجعل الخطاب المنجز ملكا له، و يتجلى الصنف الأول في الرسالة المشحونة بخطاب علمي أو حديث عاد حيث ينطبق في معظمها الدوال مع مدلولتها بينما تزداد الرسالة المشحونة بخطاب متعال في قيمها الإبداعية كلما تمكن الباث من إرسال سلسلة وحدات خطابية ذات مدلول متجاوز للواقع الخالص.

---

[1]- رومان جاكبسون، القضايا الشعرية، ص 28.

-و الوظيفة الانفعالية بتركيزها على المرسل فإنها تنزع إلى التعبير عن عواطف المرسل و مواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه و يتجلى ذلك في طريقة النطق مثلا أو في أدوات تعبيرية تفيد الإنفعال كالتعجب أو التأوه أو صيحات الاستنفار.[1]

قد تتمظهر الوظيفة الإنفعالية عبر عدة أدوات تركيبية خاصة يتصدرها التعجب، و ضمير المتكلم أنا حسب ما ذهب إليه دانيال دولاس و جاك فيلولي.

2) الوظيفة الإفهامية La Fonction Coguitive :

أو التأثيرية كما أسماها بعض اللسانيين "**Fonction Impressive** " و هو إصطلاح مهم يمكن استثماره إلى جانب الإفهامية ذلك أن الأول نظر إليها من وجهة نظر عقلية بينما المصطلح الثاني يحمل المدلول العاطفي للوظيفة.[2]

-تظهر هذه الوظيفة في الخطاب عندما تتجه الرسالة إلى المرسل إليه، و تجد تعبيرها الأكثر خلوصا في النداء و الأمر اللذان ينحرفان من وجهة نظر تركيبية و صرفية و حتى فولوجية في الغالب، و قد تختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية في أساسية: و هي أن الجمل الخبرية يمكن أن تخضع لاختبار الصدق أما جمل الأمر فلا يمكنها ذلك و ما يميز هذه الرسالة من الناحية التواصلية هو كونها:

*ذات طابع لفظي يتمظهر في تركيبتين هما الأمر و النداء.

*لا تقبل قيمتها الإخبارية الإخضاع لأحكام تقييمية.

لذا نجد هذه الوظيفة مهيمنة بشكل أو بآخر، و تفرض كثافة حضورها خاصة في الأدب الملتزم و الروايات العاطفية.[1]

---

[1]- طاهر بومزور، التواصل اللساني و الشعرية، ص 36.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 39.

-من المميزات الأسلوبية للخطاب ذي الطابع الإفهامي التي يمكن حصرها في جملة من النقاط و هي كالتالي:

أ) **فكرة التأثير**: تركز هذه الفكرة على معادلة ذات طرفين متعاكسين هما " المفاجأة، و التشبع" لأن الحدث اللساني هو ما يعمل على ربط بين المرسل و المرسل إليه كما و تعتمد هذه البصمات بدورها على المعادلة السابقة " المفاجأة و التشبع" [2].

ب) **الإقناع**:و يعتبر من أساليب التأثير على المستقبل بشكل واضح و قوي كما و يشترط فيه توظيف الحجج المنطقية التي تجعل منه مستعدا لتقبل و الاقتناع بالخطاب اللساني كما و تزداد هيمنة التأثير الإقناعي بصفة واضحة في الخطاب الحجاجي الذي يعتمد بشكل خاص على موضوع النص لا على النص في حد ذاته.

ج) **الإمتاع**: يختلف هدف الرسالة الإمتاعية جذريا عن الإقناعية باعتبار أن " هدف الأولى يرمي إلى جر المتلقي نحو مقاصد المنتج للنص الخطابي في حين أن الرسالة الإمتاعية تسعى إلى إدخال النشوة في نفس المستقبل" [3].

د) **الإثارة**: فهي بحسب الدكتور عبد السلام مسدي تتولد من خطاب ما عندما يتحرك إلى عامل استفزاز يحرك في المستقبل نوازع ردود فعل.[4]

[1]- ينظر: طاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية، ص 39.
[2]- ينظر: المرجع السابق، ص 40.
[3]- المرجع السابق، ص 41.
[4]- ينظر: المرجع السابق ، ص 42.

3) **الوظيفة الإنتباهية La Fonction Phatique :**

و هنا يقوم المرسل بالاتصال بالمرسل إليه و يحاول الإبقاء على هذا الاتصال و تظهر ألفاظ مثل **ألو** و ذلك لإثارة إنتباه المخاطب أو التأكد أن إنتباهه لم يرتخ دون أن تكون هناك نية لتبادل الأفكار. فالوظيفة الانتباهية للغة " هي الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها الطيور الناطقة مع الكائنات الإنسانية و هي أيضا الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الأطفال يسبق الرسائل الحاملة لأخبار" [1]

نلاحظ في هذه الوظيفة أن الباث يشترك مع المستقبل في إنشاء الرسالة بتبادلهما أطراف الحديث

و يرى جاكبسون في الوظيفة الإنتباهية أنها تقل قدراتها العقلية الموجهة في شكل صوري للبنى اللغوية المستخدمة لذلك و لذا يشترك فيها مع الطيور الناطقة و الأطفال الصغار لأنهما لا ينويان تبليغ أي معلومات أو التساؤل عن شيء هدفهما الوحيد هو التواصل مع الآخرين فتنفجر الحبال الصوتية بسلسلة الأصوات المفهومة لكنها غير قابلة للتأويل.

في إطار هذه الوظيفة بأنها عملية نطق ترمي إلى إنجاز الوظيفة الإنتباهية، لكن التأويل الدلالي لمقاصد هذه اللافتات الصوتية إستقطب حوله خلافا كبيرا بين العلماء في مجال اللسانيات النفسية الذين قدموا تأويلات عديدة في سيكولوجية الطفل اللغوية أدوات النداء و العرض و التخضيض و الندبة و الإستغاثة و غيرها تؤدي هذه الوظيفة فهذه الوسائل و الأساليب و الأدوات اللغوية لها عمق نفسي و فيزيائي.

[1] - ينظر: ظاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية، ص 44.

4) الوظيفة المرجعية **La Fonction Référencielle** :

لقد ترجمت باصطلاحات أخرى إلى جانب المرجعية مثل المعرفية « **Caguitive** » و الإيحائية « **Dencetive** » و هي تتعلق بالسيّاق الذي أنجز من أجله الخطاب، الموضوع الذي يتحدث عنه فهي تجسد العلاقة بين الدليل و الموضوع الخارجي (الذي نملك عنه صورة ذهنية و نفسية يسميها سوسير بالتصور) و يعتبر أهم الوظائف، إن لم نقل أنها الوظيفة الأساسية.

إن للغة وظيفة مرجعية، ترتكز على موضوع الرسالة باعتباره مرجعا و واقعا أساسيا، تعبر عنه تلك الرسالة، و هذه الوظيفة في الحقيقة موضوعية، لا وجود للذاتية فيها، نظرا لوجود الملاحظة الدافعية

و النقل الصحيح و الإنعكاس المباشر و قد تتوجه هذه الوظيفة نحو المرجع المشترك بين طرفي التواصل الأساسيين أي ماهر مشترك و متفق عليه من قبل المرسل و المرسل إليه و هو المبرر لعملية التواصل

" و تتلون كل رسالة بهذه الوظيفة عندما يكون محتواها مؤيدا للأخبار الواردة" فيها باعتبار أن اللغة تحيلنا على أشياء و موجودات نتحث عنها و كما ذكرنا سابقا أن اللغة في رسالة تهيمن علينا

الوظيفة [1] المرجعية ينبغي أن تتجه إلى تفسير نفسها من حيث أنها رموز معبرة عن الأشياء و تعتبر الأشياء في قضايا خطاب ما ألفاظ مرجعية فهذه هي الوظيفة الأساسية و المعيار الذي يعف به صحة السؤال عن جملتها بقولنا: أصحيح هو أم خطأ؟ و مثال ذلك قولنا: قد قدم حيث يصح أن نسأل: هل صحيح أنه قدم؟

[1]– ينظر: طاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية، ص 45.

5) **وظيفة ما وراء اللغة La Fonction Metalinstique :**

هذه الرسائل غالبا ما تستعمل عندما يشعر المتخاطبان أنهما بحاجة إلى التأكد من الإستخدام الصحيح للسنن التي ينطقان رموزها أثناء عملية الإتصال حتى يتضح المعنى الخفي أو المتستر و يكون هذا الأخير مركزا على السنن لأنه يشغل وظيفة ميتالسانية أو بعبارة أخرى وظيفة شرح [1] .حيث يتساءل المستمع إنني لا أفهمك، ما الذي تريد أن تقوله؟ أو بأسلوب رفيع أتقول؟ و يسبق المتكلم بهذه الأسئلة فيسأل: أتفهم ما أريد قوله؟ و يقدم رومان جاكبسون مثال عن النمط الميتالساني بقوله في جملة le sophomor s'est fait coller

و يتبعها بسلسلة من الكلام عن الكلام أو ما وراء اللغة فيقول لكن ما معنى se faire coller ؟

se faire coller تعني ما يعنيه sécher و ما معنى sécher

secher تعني رسب في الامتحان ، و هنا يلح المتسائل الذي يجهل المعجم الطلابي: ما معنى unsophomore على طالب في السنة الثانية إن الإخبار الذي توفره كل هذه الجمل المعادلاتية تخص السنن المعجمية للفرنسية فحسب، و وظيفتها بصفة دقيقة وظيفة ميتالسانية. [2]

---

[1]– طاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية، ص 46.

[2]– ينظر: طاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية، ص 47.

-إن العلامات المستعملة من طرف المرسل بين طرفين:

أن تكون في لغات أخرى تتوفر على نواحي تركيبية و صرفية و دلالية يحصدها جاكبسون في تحليله اللساني على وظيفتين إجرائيتين هما « أولا الخضوع للثنائية التي تعتبر واقعية بنيوية أما الوظيفة الثانية فهي النقل الكلي للمفاهيم النحوية الحاضرة بالفعل في لغة معينة إلى لغته الواصفة التقنية دون أن يحشر في اللغة أية لغة اعتباطية أو مقحمة من الخارج[1] »

فاللغة تدرس لذاتها و في حد ذاتها دون إقحام عنصر خارجي عنها كي لا تتخذ اعتبارات أخرى.

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 48.

6) الوظيفة الشعرية fonction poétique :

تركز هذه الوظيفة على الرسالة مع عدم إهمال الوظائف الأخرى و يصفها جاكبسون بأنها « علم قائم بذاته ضمن تخصصات العلم اللساني و يعرفها بأنها دراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما و في الشعر على وجه الخصوص » [1]

يرى رومان جاكبسون أن كل رسالة تكون مشحونة بالوظيفة الشعرية و إن لم تكن هي المهيمنة فهي يمكن أن توجد في أي شكل من أشكال التعبير اللفظي الأخرى كما و توجد في الفنون الأخرى مثل الرسم و الموسيقى و السينما...الخ لكن بوسائل أخرى. فالشعرية لا تبنى على الإنطباعية بل على القوانين الصارمة و على موشور اللغة الذي من مقولاته: التوازي، الذي يتضمن عند جاكبسون أدوات شعرية تكرارية منها الجناس و القافية و التصريح و السجع...

-لقد أولى جاكبسون إهتماما بالغا بسمة الخطاب الشعري و ذلك من خلال هيمنة إحدى الوظائف اللغوية عليه أو بعبارة أخرى فقد « عزا جاكبسون تنوع الأجناس الشعرية و خصوصيتها إلى جانب مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة في شكل نظام هرمي متنوع و لهذا نجد مساهمة الوظيفة المرجعية في الشعر الملحمي إلى جانب الوظيفة الشعرية لأنه يشدد على ضمير الغائب». [2]

[1]- ينظر: طاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية ، ص 52.

[2]- حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، ص 92.

- و بناءا على ما سبق فإن جاكبسون إهتم بالوظيفة الشعرية كونها تمثل أرقى حساسيات الأدبية التي يصل إليها الأثر الأدبي الذي يرفع القول الأدبي مكن مرجعيته العادية إلى سياق جمالي يتجسد فيه تحول هذا القول اللغوي من رسالة إلى نص و لا يقتصر هدف الأفكار أو المعاني وجدها من المرسل إلى المرسل إليه، لكن الرسالة تصبح الغاية نفسها في الخطاب الأدبي.

- أما بالنسبة إلى ما يخص الربط بين الشعرية و اللسانيات فقد قام جاكبسون بمعالجة نصوص الشعراء حيث استطاع أن يقارب بين المظهر الصوتي و اللساني، و كان الصوت هو الغالب في شعرية كل من **ماياكوفسكي** و **بوشكين** و قد ظل هذا الأثر يلاحق جاكبسون في تأسيسه للأسلوبية البنيوية.[1]

[1]- بشير تاوريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص 66.

دراسة تطبيقية لقصيدة القطط لشاردل بودلير:

« les chats »

De Charles Baudelaire

1-les amoureux fervents et les savants austères (a)

2- aiment également, dans leur mure saison. (b)

3-les chats puissants et doux, orgueil de la maison. (b)

4-Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires. (a)

5-amis de la science et de la volupté. (c)

6-ils cherchent le silence et l'honneur des ténèbres. (d)

7-l'érébe les eut pris pour ses coursiers funèbres. (d)

8-s'ils pouvaient au servage incliner leur fierté. (c)

9-ils prennent en songeant les nobles attitudes. (e)

10-des grands sphinx allongés au fond des solitudes (e)

11-Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin.(f)

12-leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques (g)

13- et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin (f)

14-Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques (g).[1]

[1]- سامي سويدان: أسئلة النقد و الشعرية العربية، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 168.

« الهررة»

1- العاشقون المتولّعون و العلماءُ المتقشّفون (أ)

2- في يانع أعمارهم، بالتساوي يحبّون (أ)

3- الهررة القويّة و الوديعة، كبرياء البيت (-)

4-التي هي مثلهم صردةٌ و مثلهم حضريّة (ب)

5- صديقة العلم و الشهوة (-)

6- إنها تلتمس سكينة الدياجيروهالها (ج)

7- كان للإيريب أن يخلط بينهما و بين أفراسه المأتميّة (ب)

8- لو استطاعت أن تحني للرقّ إباءَها (ج)

9-إنها تتّخذ متأملة الوضعيات النبيلات (د)

10-لآباء الهول الكبيرة و المتمدّدة في مؤخّرات العزلات (د)

11-كأنها نائمة في حلم بلا انتهاء (-)

12- أحقاؤها الخصبة ملأى بشرارات سحريّة (ب)

13- و شذرات من الذهب، مثيل رمل ناعم (-)

14- بإبهام ترصّع بالنجوم حدقاتها الصوفية (ب)

شارل بولدير [1]

[1]- سامي سويدان: أسئلة النقد و الشعرية العربية، ص 169.

-قام " رومان جاكبسون" بالتعاون مع " كلود ليفي ستروس" بدراسة لقصيدة شارل بودلير أو مقطوعته « سونيتته» « الهررة» كنموذج للواجهة الإجرائية لنظريّته الخاصة في الشعرية، و بواسطة الترجمة الأقصى أمانة تمت تقديم صورة دقيقة و وافية عن هذا العمل.

إستفتح الباحثان عملهما بالنظر لوضع قوافي القصيدة ليلاحظ فيها ترتيبا خاصا يجعل النص في ثلاثة مقاطع بناءاً على الإختلاف القائم فيها بين القوافي المذكرة و المؤنثة على النحو الآتي:

1 aBBa - 2 CddC - eeFgFg حيث أشارو للحروف الصغيرة (a,d,e,g) إلى القوافي المؤنثة أما الحروف الكبيرة (C,F,B) إلى القوافي المذكرة[1]

مع ملاحظتهما للعلاقة بين الترتيب و اختيار الصيغ، الأمر الذي يبرز دور القوافي و قواعد اللغة في بنية هذه القصيدة حيث وجدا أن الصائت الأخير في جميع القوافي المؤنثة متبوع بصامت، و أن القوافي المذكرة تنتهي بصائت، كما وجدو القوافي جميعها من الأسماء، ثمان منها أسماء جنس و ست صفات.

– يرى الباحثان أن التوزيع الثلاثي يتضمن ثنائيّة بين المقطعين ذوي القافيتين و المقطعين ذوي ثلاث قواف، هناك تواز تركيبي نحوي بين ثنائي المربعين من جهة و ثنائي المثلثين من جهة ثانية، و يقوي المظهر أو الوجه الدلالي هذا التوازي بناءا على التمييز بين الفواعل الحية في الثنائي الأول و الفواعل اللاحية في الثنائي الأخير.[2]

-لاحظ الباحثان أن بنية قواعد اللغة و النحو في مطلع القصيدة و في نهايتها تبيان عن أوجه تراسل بينهما عديدة و مثيرة بناءا على ما تبديه أوضاع المسند إليه ـ الفاعل و المسند ـ الفعل و على ما

[1]– ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد و الشعرية العربي، ص 170.

[2]– سامي سويدان، أسئلة النقد و الشعرية العربية، ص 170.

تتوزع إليه الكائنات الحية و اللاحية، حيث يتميزان المقطعان الأوسطان بالصيغة النحوية الفريدة التي تأتي بها الجملة الموصولة الواردة في البيت الأخير. [1]

-كما و يلاحظان أن التكوين القواعدي اللغوي للبيتين الأوسطين (السابع و الثامن) يميزهما عن بقية الأبيات الأخرى مما يتيح لهما الحديث عن تركيب أو تأليف ثلاثي للقصيدة مختلف عن المذكور أعلاه . قوامه الأبيات الستة الأولى و الستة الأخيرة و البيتان الأوسطان. حيث يتميز المقطع الثاني عن بقية المقاطع الأخرى بالسمات اللغوية الخاصة و النحوية و الصوتية و كذلك البنية الإيقاعية.

هكذا تتقاطع و تتكامل و تنتظم و تنسجم مختلف المستويات التي استعرضت و جرى درسها على النحو الآتي: هناك عدة تقسيمات للنص من وجهة نظر قواعدية لغوية أو نحوية و دلالية يقوم الأول منها على ثلاث وحدات تنتهي كل منها بنقطة.

- تبدو القصيدة مؤلفة من أنساق تعادل متعددة يدخل الواحد منها في الآخر، و تعطي في مجملها مظهر النسق المغلق، إلا أن نسقا آخر مفتوحا قائما على تقدّم ديناميكي متدرّج من البداية إلى النهاية.[2]

- من بين ما سبق استعراضه من دراسة " جاكبسون" و " ليقي-ستروس" قصيدة بودلير المدى البعيد و المتشعب الذي تستغرقه في تقصّي وضعية النص في مكوناته المختلفة، الإيقاعي و النحوي، و الدلالي ، و المعجمي، و البلاغي، لتلحظ انسجامها في انتظامها و تناظرها (ـــــــ) و تراسلها و توازنها في ذاتها و في ما بينهم، قد يكون في توقف البعض عند أحد أوجه هذه الدراسة للخلوص إلى موقف عام بشأنها و بشأن فعالية المنهج المعتمد فيها لتعيين شعرية النص أو معرفتها، كما يبدو من

---

[1]- المرجع السابق، ص 171.

[2]- ينظر: سامي سويدان: أسئلة النقد و الشعرية العربية، ص 172.

خلال ما يأخذ " ميخائيل ريفاتير" على جاكبسون و ليفي ستروس من اختزال بنية الخطاب الأدبي إلى تقدير مفرط للمقولات النحوية. [1]

– وسع "جاكبسون" مفهوم الشعرية و أعطاه قيمة العلمية في النظرية و التطبيق و استطاع أن يقدم القوانين اللازمة و الأدوات التي يجب إتباعها للكشف عن شعرية العمل الإبداعي[2] و من أبرز ما يستخلص من نظرية الشعرية بعض النتائج أبرزها ما تعلق بمستويات اللغة (الصوتية و الإيقاعية) و (التركيبية و النحوية) و الدلالية المبنية على علاقات (التشابه و التضاد) و بعض الملاحظات منها [3]

–الشعرية علم موضوعه الأدب و قد بحث جاكبسون في اللسان و الكلام.

– انتقل من علم اللغة إلى علم الشعر (الشعرية)

– العلاقة بين الدال و المدلول حتمية و ضرورية.

– الوظيفة الشعرية عنده قائمة التجاور و ليس التشابه.

– يقوم التوازي في الشعر على التشابه.

–بقوم التوازي في النثر على التجاوز.

–إعتمد على نبدأ الإختيار و التأليف.

–إعتمد على التاريخ كمفهوم عقلي.

– إحياء النصوص القديمة التي لم تأخذ حقها و بقيت حية.

---

[1]– سامي سويدان: المرجع السابق، ص 173.

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 26-27، 28.

[3]– ينظر: محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي – دراسة في نقد النقد– مركز دراسات الوحدة العربية الحمراء، بيروت/لبنان، ط1، 2013، ص 29-40.

– إلغاء مفهوم الحقبة و إبداله بالنظام التزامني.

– ليس بالضرورة أن تكون الأعمال الأدبية في زمن واحد.

– إيمانه أن الأدب تعبير عن الواقع الإجتماعي.

– أجمع أغلب النقاد المحدثين و المهتمين بمجال الشعرية أن " جاكبسون" تبنى فكرة الإتجاه "الماركسي" خاصة في رؤيته للغة التي إعتبرها المادة التي تركب و تكون الأفكار و العقائد و العلاقات الإجتماعية، و هذا ما جعله يلاحظ الإرتباط بين " الماركسية و البنيوية" فالآداب في نظر الشكلانيين ليست خاضعة لزمن قائلها و ثقافته و مجتمعه بل هي خاضع، للحظة تاريخية، أي عند ظهور مجموعة من الأنماط الأدبية و النصوص التي تعبر عن اللحظة الراهنة لها فتنسب إلى الوضع الجديد.

مفهوم " الانزياح déviation (**الإنحراف** départure)" عند جون كوهن

نظر جون كوهن **Jhon Cohen** إلى الانزياح بأنه مفهوم شديد الاتساع يرتبط بعدة قضايا تسهم في تحقيق جمالية النصوص إذا ما اتسمت بخصائص معينة، و قد اعتبره أداة لتحقيق الشعرية مستندا في ذلك إلى ثنائية هامة مثلت محور دراسته للغة الشعرية و هي ثنائية (معيار انزياح) و التي بنى عليها نظريته في الانزياح.

و من المعروف أن كوهن (**Cohen**) ليس أول من اكتشف مصطلح الانزياح و وظفه، فهذا المصطلح فقد كان حاضرا لدى الأسلوبيين و النقاد الغرب من قبل، و لكن جون كوهن استعمله بطريقة خاصة و أضفى عليه سمات جديدة حتى ارتبطت باسمه، و قد منحه مساحة واسعة و اهتماما كبيرا في بحثه و البحث في الانزياح هو بحث في الشعرية أو البحث في لغة الشعر و يعرفه " **Cohen**" بقوله : «الانزياح في الشعر خطأ متعمّد يستهدف من وراءه الوقوف على تصحيحه الخاص» .

و يمكن توضيح الانزياح في الشعر إذا ما عقدنا مقارنة بين الأسلوب النثري في مقابل الأسلوب الشعري، بتشخيص " الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح و القطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجته" [1]. فكلما اقتربنا من اللغة الشعرية زاد الانزياح، فسبيل الانزياح هو لغة الشعر التي تتعالى عن الكلام العادي، و حسب كوهن " **Cohen**" فإن « الشعر عنده هو انزياح عن معيار هو قانون اللغة ».[2]

و الانزياح هو مفهوم ينتمي إلى الشعرية و البلاغة معا باعتبار أن البحث البلاغي بحث عن الأساليب و الطرق التي تحقق النص الفني الجمالي بالخروج عن القواعد النحوية المعيارية الجامدة، و بالتالي اكتساب النصوص سمات شعرية تلفت انتباه المتلقي، بالانحراف عن القواعد اللغوية و تشكيل نظام خطابي جديد.

فقد حاول كوهن "**Cohen**" أن يقيم دراسة فنية لإيجاد نظرية الانزياح و الشعرية مستفيدا بذلك من الدراسات البلاغية القديمة الغربية و اللسانيات المعاصرة، باستخدام صياغة جديدة تتلائم مع معطيات المفاهيم اللسانية من جهة و في نفس الوقت لا تقطع الاتصال البلاغي القديم، و يفرّ (**Cohen**) في كتابه « بنية اللغة الشعرية».

أن الصور البلاغية كلها تعمل بخرقها الدائم لسنن اللغة و هذا يشكل الأرضية التي تؤسس للغة الشعرية و التي تعتبر الانزياح جوهرا فيها.

[1]- جون كوهن ، المرجع السابق، ص 23.
[2]- جون كوهن ، المرجع السابق، ص 05.

و قد بنى " كوهن" نظريته على الانزياح أو الانتهاك أو المجاورة و التي تنقسم إلى نوعين و هما:

أ) مجاوزة بالزيادة كالإطناب.

ب) مجاوزة بالنقص.

فمن مظاهر الانزياح المحددة في كتابه « بنية اللغة الشعرية»[1] هي:

- الانزياح عبارة عن بحث للعنصر الثابت لكل الشعراء لارتباطه بثنائية القاعدة و العدول كما أتت بها البلاغة القديمة، و لتوضيح أكثر لمفهوم الانزياح بالمثال الآتي:

(الإنسان ذهب لأخيه الإنسان) فالمقصود بكلمة (ذهب) حيوان، و المعنى الأول نقصد به أن الإنسان شرير زو يرمز للدال بـ (د) و المدلول بـ (م).

د ← م1 ← م2

فالعلاقة بين م1 و م2 متغيرة و ينتج عنها أنواع من المجازات المتشابهة تنتج الاستعارة، المجاورة تنتج الكناية، و الكلية أو الجزئية تنتج المجاز المرسل.

[1]- جون كوهن، المرجع السابق، ص 7-8.

و على المستوى التركيبي نجد انزياح سياقي و آخر استبدالي ذات أنماط متعددة كالتقديم و التأخير أو الحذف أو القافية أو النعت الزائد (هذا السياقي)، أما الاستبدالي فنجده على مستوى اللغة كا**لاستعارة** ، و من السياقي أيضا عدم ملائمة المسند للمسند إليه أي اللانحوية. [1]

و يضيف "كوهن" أن الانزياح الصوتي صارم و مقنن أكثر من الانزياح الدلالي الذي هو مواز للصوتي، و هو دليلان وجود صلة الشعر باللغة التي تعمل على ربط الجمل نحويا و دلاليا بواسطة النقط و الفواصل و الربط الصوتي بواسطة الوزن و الترصيع.

[1]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص

القصيدة الشعرية و النثرية:

تتبع **"جون كوهن"** حركة تطور الشعر الفرنسي على مستوى تاريخه فتقصى تحولاته و أوضاعه من خلال مناقشة قضايا ذات اهتمام كتجانس اللغة و تغيرها عبر الأزمنة، و رأى أن كلمة **"قصيدة"**

تحتوي على لبس كبير و قد فرق بين القصيدة النثرية و القصيدة الشعرية، ذلك أن وجود عبارة « قصيدة نثرية» أصبحت شائعة، و قد سميت بالقصيدة الدلالية لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعريا، و كما نعلم فاللغة العربية قابلة للتحليل في المستويين الصوتي و الدلالي*[1]

و الشعر مختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين، فخصوصية المستوى الصوتي و قننت لها أسماء، و كل شكل لغوي حامل المظهر الصوتي لهذه الخصائص يسمى نظما و أصبحت هذه الخصائص تعد مقياسا للشعر، و هذه الملامح تواجدت أيضا على المستوى الدلالي و قد كانت موضوعا لمحاولة التقنين المتصدى له البلاغة، فقد عنت كلمة "شعرية" زمن طويل لمعايير نظر الشعر مقابلة مع البلاغة.

و بناءا على هذا ف " جون كوهن" قد حدد بين أنماط الشعر: فالأول المعروف باسم «القصيدة النثرية »* و يمكن في هذا الواقع الاعتماد على هذا الجانب من اللغة و ترك الجانب الصوتي

و العناصر الدلالية تكفي وحدها لخلق الجمال المطلوب، أما الصنف الثاني فيمكن ادعاءه بـ

« **القصائد الصوتية**» حيث أنه من جانب اللغة لا يعتمد إلا على عناصرها الصوتية، و الإنتاج المنسوب إليه هو إنتاج شعراء يوم الأحد الذين يقنعون بإضافة القافية و الوزن لما لا يعدو دلاليا أن يكون نثرا، و من هنا جاء لقب « **نثر منظوم**» المطلوق على هذا الإنتاج و بالنظر إلى سلم المردودية

---

* استعملت كلمة «دلالي» **sémantique عند اللغويين استعمالا عاما بمعنى** «معجمي» و نحن نعطيها هنا ـ مؤقتا ـ معنى أوسع، لتعنى أيضا المدلول النحوي.

1 – جون كوهن، المرجع السابق، ص 11.

الشعرية نجد في ذلك مزية ليست لصالح النظم، و بالنسبة إلينا فالأمر المتعلق بتقويم المردودية الشعرية لهذين المستويين تقويما مقارنا و الثابت أنهما استعملا معا على الدوام في التقليد الشعري الفرنسي،

و بتوحيد إمكانياتهما سيعطيان للأعمال الملتصقة بأذهاننا اسم الشعر التصاقا مباشرا و هذه الفئة تستحق أن نعطيها اسم (**الشعر الصوتي ــ دلالي**) أو **الشعر الكامل**.[1]

و يمكن تشخيص هذا التصنيف في الجدول التالي:

السمات الشعرية		
الجنس	**الصوتية**	**الدلالية**
قصيدة نثرية	–	+
نثر منظوم	+	–
شعر كامل	+	+
نثر كامل	–	–

فالشعر التام يحضر فيه (**الصوت** و **المعنى**) أما قصيدة النثر فلا نجد فيها الصوت و النثر الموزون و النثر التام فلا يحضر فيه كلا العنصرين لغياب المعنى فيه، و يقصد **"كوهن"** بالعامل الصوتي التشكيل الذي تقوم به لغة الشعر للأصوات ما يميزها عن لغة النثر لاغتنائها بالتكرار و التوازي و التناسب.

و من مظاهر الصوت: القافية و الترصيع و الوزن، و الوقفة العروضية المخالفة للوقفة التركيبية في النثر، و القافية لها علاقة بالنثر مع تأثيرها في المعنى، كما أن الجناس خاصّ بالشعر دون النثر.

و العامل النحوي فهو تواجد للإيحاء في لغة الشعر و له علاقة بالدلالة و أشكاله صوتية أو تركيبية

[1]– جون كوهن، المرجع السابق، ص12.

أو دلالية، و غالبا الإيحاء هو إعادة توزيع الوحدات اللغوية، و قد رأى في الايحاء أنه وسط بين الشعر و النثر، فالنثر لا يحترم القانون الإيحائي و اللامعقول الذي لا يحترم القانون الإشاري و لا الإيحائي و الجملة الشعرية هي التي تستجيب طلب مزدوج حتى تتحدد على أساسه فهي لا تطيع جانبا و تطيع الآخر، و من خلال هذا المخطط يفرق "**كوهن**" بين الجملتين النثرية و اللامعقولة و الجملة الشعرية:[1]

الجملة	**الملائمة**	
	إيحائية	**إشارية**
نثرية	–	+
لا معقولة	–	–
شعرية	+	–

ف "**جون كوهن**" يرى بأن العبارة اللامعقولة و العبارة الشعرية ينتهكان قانون العرف اللغوي معا و هذا ينتج عدم الملائمة، و اللغة الشعرية تعتمد على الاستعارة الشعرية في توليدها للايحاء و بهذا تشترك الظواهر الصوتية مع الدلالية في توليد الايحاء.

ظواهر صوتية		**الايحاء**		**ظواهر دلالية**

فالظواهر المشتركة (**صوتية** و **الدلالية**) تمثل المنطقة الوسطى و منها تكرار صوت بصفة عامة و الجناس و القافية أما الظواهر فتمثلها سائر المجازات و الإستعارة.

[1]– جون كوهن، المرجع السابق، ص 204.

و النتيجة هنا لا يمكن فصل الدلالي عن الصوتي و هذا يجعل ترجمة الشعر مستحيلة، و يرى كوهن أن ترجمة محتوى القصيدة ممكن و ترجمة شكل المحتوى غير ممكن.

و فرق "كوهن" بين النثر و الشعر بمبدأ التماثل المتوفر في الشعر دون النثر و من أنواع " التماثل **équivalence** " عنده هي:[1]

- **تماثل الدوال:** أبرزها التماثل الصوتي كما يشمل الجناس و القافية و كذلك المطابقة الصرفية و النحوية في الجمل.
- **تماثل المدلولات:** ويتمثل في الترادف المقسّم على التعاريف و البديهيات.
- **تماثل العلامات:** و يتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد.

اللغة الشعرية عند جون كوهن:

اللغة الشعرية عن جون كوهن John Cohen هي الانزياح عن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة[2]، و الانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني « كل ما ليس شائعا و لا عاديا و لا مصوغا في قوالب مستهلكة» [3]، و هكذا فالشعر يعتبر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد.

أي أن الشعر نشاط لغوي ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي و الإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة، فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالاتها و لا تقبل تأويلها، بينما العكس في لغة الشعر التي تخلق

[1]- حسن ناظم، المرجع السابق، ص 112، 113.
[2]- جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص 35.
[3]- المرجع نفسه، ص 24.

دلالاتها بعيدا عن المعنى الأول للسياق، و لهذا فالشعر ليس هو النثر مضاف إليه شيء ما و لكنه هو المضاد للنثر.[1]

لذلك فاللغة تنطوي على مفارقة و كما نعلم اللغة مكونة من مادتين فكل واحدة منهما قائمة بنفسها و مستقلة عن الأخرى و كل من المادتين لا تعتبر في ذاتها لغوية خالصة، و على مستوى العبارة و المحتوى يجب التمييز بين الشكل و المادة، فالشكل هو مجموع العلاقات المعقودة داخل النسق بكل عنصر، و مجموع العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية، و في الفرنسية طريقتان مختلفتان لنطق الحرف (r) مكررا و (r) ملثوغا و للفرق بينهما من وجهة النظر السمعية و التلفظية نفس الأهمية التي للفرق بين (r) و (i)، فمن وجهة نظر صوتية تمثل (r) صوتين متمايزين و هذا الاختلاف التلفظي ليس لغويا، إذ في الفرنسية لا توجد كلمتان تتعارضان بهذا الاختلاف كما تتعارض مثلا « rampe » (منحدر) و «lampe » (مصباح) و بوسعنا التمييز بالطريقة نفسها بين شكل المحتوى و مادته،فالمادة هي الواقعة الأنطولوجية و الشكل هو هذه المادة كما تصوغها العبارة فأي كلمة لا تأخذ معناها إلا من خلال علاقات التعارض مع غيرها من كلمات اللغة.

و وجهة النظر الشكلية المطبقة لدى البنيوية على اللسان سيتم تطبيقها على الكلام، فالشعر و النثر داخل لغة يتميزان كنمطين مختلفين من الرسائل، و بذلك تتعارض الرسالتان سواء في الشكل أو المادة على مستويي المحتوى و العبارة و الشكل وحدة هو موضوع بحثنا ، و بالنظر في ثنائية: نظم ـ نثر فالتصور المادي للنظم يبدو مترتبا عن التعريف فجميع نظم الشعر تستند إلى معايير متواضع عليها، و هذه المعايير لا تستخدم من اللغة إلا وحدات ذات دلالة مبهمة، فالنظم الفرنسي نجده يحتوي على الوزن و القافية (المقطع و الفونيم).*

---

[1]- المرجع السابق، ص 64.

فالوزن و القافية خاصيتان عالقتان باللغة و يبدوان كبنية فوقية تأثيرها موقوف عند المادة الصوتية.[1]

و ليست اللغة إلا بديل للتجربة و التواصل اللغوي يفترض عمليتين: أولهما الترميز (d'encodage)

فيسير من الأشياء إلى الكلمات و الثانية فك الرموز (le décodage) و يسير من الكلمات إلى الأشياء، و قد أكد علماء النفس أنه لا يوجد فكر بدون لغة و اللغة ليست لباسا للفكر، و كون الفكر لا يستغني عن العبارة فلا يبرهن ارتباطه بعبارة معينة و الفكر المجرد يتم ربطه بعبارات مختلفة، فقابلية الترجمة سواء كانت من لغة أخرى أو داخل اللغة الواحدة فهذا دليل على احتفاظ المحتوى بتميزه عن العبارة.

فالترجمة تعني رصد مضمون واحد لعبارتين مختلفتين فالمترجم يدخل حلقة التواصل حسب الخطاطة التالية:

مرسل ←——— رسالة ←——— مترجم ←——— رسالة II ←——— متلق1.

فالترجمة تتم إذا كانت الرسالة II تعادل الرسالة I دلاليا، و الترجمة امتحان عسير غير أن المترجم لا يخون إلا قطعا من النصوص الأدبية، أما اللغة العملية فتبقى قابلة للترجمة فأحيانا تبدو قابلة للترجمة

و ذلك دليل على أن الفكر كلما تجرد قل اتصافه باللغة، فاللغة ليست إلا حاملا للفكر.

---

* المقطع و الفونيم هما وحدتان أصغر من الكلمة أو المونيم أي أصغر من الوحدة الدلالية.

[1]- جون كوهن، المرجع السابق، ص 29-33.

الصورة البلاغية عند جون كوهن:

إن الصور البلاغية لا تكتسب معناها إلا بعد حُضورها في الخطاب فإذا كانت المتوالية اللفظية الآتية " هذا المجل الذهبي في حقل النجوم" تمثل استعارة جيدة عند جون كوهن لأنها تقوم على المنافرة بين المسند و المسند إليه، و قد ظل هذا التصور سائد لمدة طويلة خاصة في العصور التي ازدهرت فيها البلاغة القديمة، و الواقع أن في مثل هذا التصور يفضي إلى إقامة نظرية عاجزة عن إدراك القيمة الجمالية للنص الإبداعي و تحديد بنيته الفنية، و هذا ما دعى الشعرية اللسانية إلى إعادة طرح القضية من جديد مقررة أن الفرق بين الشعر و النثر يتم من خلال الشكل و ليس المادة أي من خلال المعطيات اللغوية الداخلية و ليس المضامين التي تعبر عنها تلك المعطيات، و من هنا فإن الأشكال السابقة أو ما تسميه البلاغة التقليدية بالمحسنات الجمالية، لم تعد مجرد زينة و حلية للخطاب الشعري بل إنها خصائص جوهرية و سمات أساسية في الخطاب الشعري.[1]

فهذه الصور البلاغية كما يقول كوهن « ليست مجرد زخرف زائد بل إنها لتكون جوهر الفن الشعري نفسه فهي التي تفك إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيره لديه». فالشاعر وفق هذا التصور يفكر بطريقة شعرية منذ البداية أي انه لا يرتب أفكاره نثرا ثم يحولها إلى شعر بإضافة محسنات لغوية و بديعية لأن طريقة التعبير الشعري تحمل أفكار الشعر الخاصة بحيث تصبح الفكرة نفسها فكرة شعرية و يصبح تجريدها من صياغتها الشعرية تدميرا لها بوصفها شعرا.

فالبلاغة القديمة فقد فقدت وظيفتها الأساسية في تأويل النصوص الأدبية لتصبح مجموعة من القواعد المعيارية، و بالمقابل فالشعرية الحديثة لم تعد تهتم بابتكار أدوات الإنتاج الأدبي بل تهتم بأدوات الوصف و التحليل.[2]

---

[1]- قاسمي محمد، قضايا النقد الأدبي، ص 58.

[2]- المرجع السابق، ص 58.

علاقة الشعرية بالمناهج النقدية:

اتصفت النظرية الشعرية بالشمولية و كان نتيجته خلق علاقات عدّة بالمناهج النقدية الحديثة، و قد اعتمدت الشعرية في شتى المستويات اللغوية: « **الصوتية** و **الإيقاعية** و **التركيبية**، **الدلالية التشكيلية**» بالبحث عن العلاقات المتنامية على مستوى مكونات النص و بالتالي كانت للشعرية علاقات مختلفة.

اتسعت مجالات النظرية الشعرية الغربية الحديثة و تطورت بتطور النقد الأدبي الحديث، و يرى أغلب النقاد أن الشعرية و الأدبية و الأسلوبية ذات منحى جمالي لاهتمامها بالاستعمال الفني للغة، كما أنّ الأسلوبية هدفها هو دراسة الفنون الأدبية و ذلك لإبراز الظاهرة الجمالية، و يأتي رأي يقوم بأنّ

" الشعرية poétique " راجع لأصول أخرى فقال بعضهم:« أن الشعرية وليدة اللسانيات». و قال آخرون:« أن البلاغة القديمة لها علاقة بالشعرية» ، و كل هذا أوصل الشعرية إلى طرق متفرقة فأصبحت الشعرية شعريات، فمن النقاد المهتمين بهذا المجال « **جاكبسون** و **كوهن** و **تودورف**» فقد سعوا لتحديد أدوات الشعرية، و قد تمكنوا من إضفاء صبغة " الموضوعية objective"، للاهتمام بالموضوع و استبعاد المؤلف.

أول علاقة للشعرية هي علاقتها بـ " الأدبية literariness " و التي تعتبر قريبة الشعرية و الحقل الموازي لها كما قال " جاكبسون" أنّ الأدبية هي موضوع الأدب، فالأدبية تتسم بعلم الأدب إلاّ أن

« الشعرية و الأدبية » لهما نفس الغاية لكن مصطلح الشعرية عرف رواجا أكثر من الأدبية، لكن الأدبية تسقط أحيانا حتى تكون موضوعا للشعرية و علم الأدب، كما للشعرية علاقة بالقارئ الذي يمدّ لها صفة الموضوعية، و الموضوعية المكتسبة لدى الشعرية راجعة إلى النص الأدبي.

علاقة الشعرية باللسانيات (رومان جاكبسون **Roman Jakobson**)

تزامن طرح جاكبسون مع تلك الثورة الجديدة التي شهدها الدرس اللغوي تحت ما يعرف بعلم اللسانيات، و يجدر بنا الإشارة هنا أن المدرسة الشكلية التي ينتمي إليها رومان جاكبسون قد استفادت من علم اللسانيات خصوصا تلك الثنائيات التي طرحها دي سوسير كاللغة و الكلام و الدال و المدلول، و لهذا كانت الرؤية المحايثة للغة تطغى على مشروعه اللغوي، و بعد تفكك المدرسة الشكلية كان جاكبسون من الطائفة المهاجرة نحو فرسنا ليصبح من أهمّ أعضاء المدرسة اللسانية، و من هنا فمن الطبيعي أن يتأثر جاكبسون بعلم اللسانيات أثناء دراسته للشعرية إذ " يعتبر أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنية اللسانية و منه يمكن أن تكون الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات". [1]

إذ يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة الشعرية لا في الشعر فحسب، بل في النثر أيضا لما تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة في الخطاب الأدبي. [2]

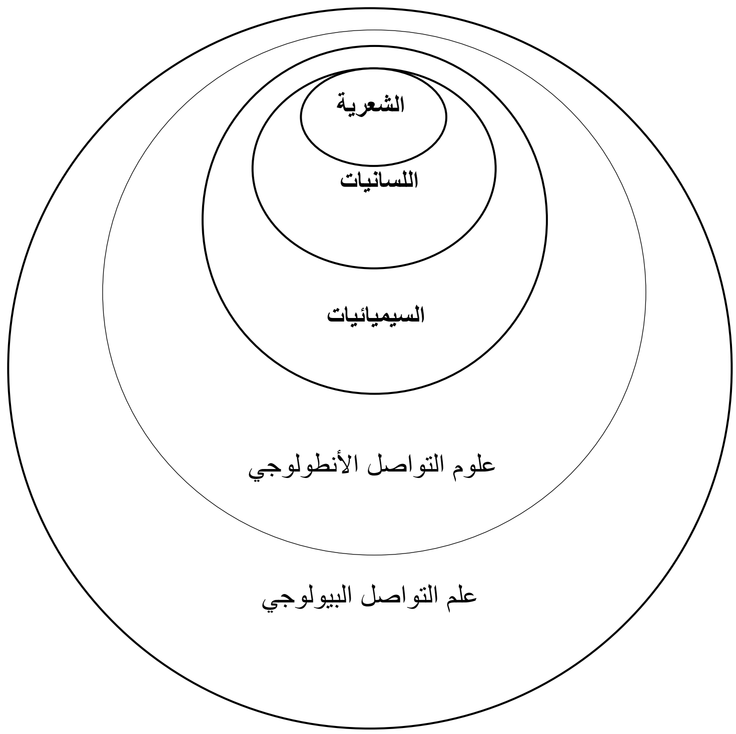
و يرى جاكبسون أن مسألة إبعاد الشعرية عن اللسانيات مسألة لا مبرر لها إل إذا تم الإقرار بحصر مجال اللسانيات حصرا مفرطا، فأهمية اللسانيات لا تكمن في تحديد الدراسة اللغوية، بل هي ممتدة لتدخل إلى العلوم الإنسانية و تمدّها بالمبادئ و الطرائق، و بهذا أصبحت الشعرية تتعامل معهما لاشتراكهما في العمل لمقاربة النصوص، فالدراسة اللسانية ليست كافية للتحليل الشعري و هذا راجع

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي و مبارك حنون، دار بوبقال، المغرب، ط1، ص 24.

[2]- بشير تاوريت، الشعرية و الحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق سوريا 2010، ص 40.

أن كل الأنظمة الشعرية ليست هي بنى شعرية كلها بالضرورة، و بهذا فالشعرية نقلت بدورها اللسانيات من دراسة اللغة من داخل الكلمة و الجملة إلى دراستها على مستوى الخطاب.[1]

يرى جاكبسون بأنه يمكن تناول الشعر من أقرب نطاق للخصوصية أو من أي حلقة من الحلقات.



يبين هذا التصور أن الشعر يمكن أن يتناول من أقرب نسق إليه.

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 66.

و يمكن الاستخلاص من علاقة « **الشعرية باللسانيات**» هو أن الشعرية أعمق و أعمّ و أشمل من اللسانيات و يمكنها أن تتخذها منهجا للكشف عن قوانين الإبداع الأدبي و خصائصه، كما أن هناك نقاط اختلاف و نقاط تقاطع بين اللسانيات و الشعرية، و يمكن الاستخلاص من هذه العلاقة ما يلي:[1]

- اللسانيات تهتم بالقضايا اللغوية عامّة.

- مجال دراسة اللسانيات هو الأشكال اللغوية كافة و الشعر نوع من اللغة لذا يدرسه اللساني.

- الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة.

اللسانيات أعطت للشعرية صبغة العلمية خاصة في مبدأ المحايثة.

-يرتبط مفهوم القيمة المهيمنة عند "**جاكبسون**" بثنائية التزامني و التعاقبي عند "**سوسير**".

-اللّسانيات انبثقت من « ثنائية اللغة و الكلام » و بناء على هذه الثنائية تكونت الشعرية على ثنائية « الأدب و الكلام الأدبي».

علاقة الشعرية بالأسلوبية (John Cohen):

ينظر بعض النقاد أن " الشعرية" تحتوي " الأسلوبية" و تتجاوزها،و الأسلوبية تعمل بالبحث عن الخصائص التي تميز الفنّ القولي لدراسة ما هو موجود في النصّ بينما الشعرية فتقوم بدراسة الشفرات، و الشعرية تفيد من نتائج الأسلوبية و بذلك تقوم بتتبع المميزات الأسلوبية (الصوتية و التركيبية و الدلالية) و الأسلوبية تدرس الأساليب و الأنظمة و العلاقة بينهما.[2]

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 66-67-68-69-70-71-72.

[2]- محمد جاسم جبارة، أسئلة الشعرية، ص 77.

و في نظر بعض النقاد أن الشعرية جاءت حتى تكون مكملة النقص الظاهر في الأسلوبية، و في لغة الإبداع فالأسلوبية لا تقف عند الظاهر و الحاضر و إنما تتجاوزه، و في العصر الحديث الاهتمام بالأساليب و دراستها أعلن عن ميلاد الشعرية الحديثة، و بتنوع اتجاهات الأسلوبية أصبح لعدة أسلوبيات مرجعية نظرية، و بذلك فالأسلوبية التعبيرية تدرس قيمة الأدوات الأسلوبية المستخدمة لدى التفكير و تدرس علاقة الصيغ بالفكر.

و يرى اتجاه آخر بأن الأسلوب كاشف للنمط التفكيري لصاحبه و هذا ما يعرف بأسلوب الفرد،

و هنا علاقة واضحة بين المنهج البنوي و الأسلوبية و ذلك لوجود تقابل بين الخطاب و اللغة،

و الأسلوبية التكوينية تتجه نحو غايات الأدب أكر مما تتجه نحوه.[1]

و بالتحدث سابقا عن علاقة الأسلوبية و الشعرية، يمكن أن نستخلص بأن الشعرية تشمل الأسلوبية كونها واحدة من مجالاتها و لا تعني بالمتلقي و السياق أصبح رابط بينهما للبحث عن صفة الجمالية، و عليه تم خلق منهج وصفي معتمد على النص و ذلك بالربط بين بنية العمل الأدبي و بالتالي ربط الشعرية بالجمالية/ و عليه فإن الشعرية تحتاج إلى التأويلية عكس الأسلوبية.

علاقة الشعرية بالبلاغة (جون كوهن **John Cohen**) :

مثل هذا الاتجاه "**جون كوهن**" في كتابه (بنية اللغة الشعرية **structure de la langue poétique**) و هو يرى أنّ مشروعية البلاغة تعود إلى الشعر الذي لا يمكن أن يوصل إليه علم الاجتماع و علم النفس و لذلك الشعرية و البلاغة تأخذان المشروعية من النصّ، و بالحديث عن لغة

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب(نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، االدار العربية للكتاب، ليبيا، ليبيا، ص 31-32.

الشعر من خلال شعريتها يمكن التوصل إلى أن الشعرية عبارة عن بلاغة محددة في ضوء المفاهيم اللسانية.[1]

فالبلاغة القديمة لها رصيد معرفي ذات صلة وثيقة بالنص الشعري، فعلاقة " الشعرية بالبلاغة" أدى إلى ظهور علوم أخرى كالبلاغة الجديدة و هذا كان نتيجة اشتراكها في عدة مباحث (الأصوات، التراكيب، التضاد، التشابه، التماثل...).

و تربطهما علاقة ترابط و ازدواجية، فكلما حاولت الشعرية وضع نظرية عامة و محايثة و البلاغة أيضا علم كلي يعمل على ضبط القوانين في الإبداع بشقيه الشعري و النثري و ينظم اللغة.[2]

فما هي الشعرية تبقى كما هي و لا تتغير بتغير بتغير الألسنة، و البلاغة حين لا يعترف بها الأعراف المجتمعية و يتجرّد منها و يغيب عنها شخصية المنظر و روحه تكون مكان الشعرية، إلاّ أن الشعرية تمثل قوانين النص و تقوم بالبحث عنها و تعمل على تحديدها و مدى استجابة القوانين العامة التي تعتبر من متطلبات البلاغة، و بتحقق هذه القوانين يتمكن من الوصول أنّ " الشعرية = البلاغة"، فالبلاغة لم تبحث عن البنى المشتركة بين الصورة المختلفة و عملت على ترتيب و تقسيم الأصناف من الانزياحات، و أنّ ما يعاب على البلاغة القديمة أنّها وقفت عند التصنيف ، و بذلك فالبلاغة لا تهدف إلى البحث عن البنى المشتركة بين الصورة المختلفة عكس الشعرية.

البلاغة الجديدة تعمل بالبحث عن لغة راقية و هذا ما عمل عليه المنظرون على مرّ العصور و هو محاولة إيجاد هذه القوانين التي تعطي للأقوال فاعليتها ففي هذه النقطة تشترك مع الشعرية، و قد كان الانزياح أهم مقوّم اشتغلت عليه كل من الشعرية و البلاغة، و اشتغلت الشعرية على قضية الشعر أنه ليس نثرا بل نقيض له.

---

[1]- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية للشعر)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 32.

[2]- عبد القادر زروقي، الشعرية العربية (تفاعل أم تأثر)، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2015، ص 138.

علاقة الشعرية بالسّردية (Todorov):

مصطلح السّرديات أو ما يسمى بـ " علم السّرديات **Naratalogy** " جاء به "تودوف" و عرّفه بعلم القصّ أو الرواية " **La Science Du Recrit** " فهو فرع مهم أوسع من " الشعرية" له اهتمام بالغ بدراسة الأجناس النثرية، كما للسردية مبادئ مشتركة بينها و بين الشعرية و مسائل تميزها عن بعضهما لوجود علاقة تكامل بينهما.

فشعرية السرد تعدّ من مسائل الشعرية و أصبحت اعلم المقابل لها و المقصود من ذلك أن كل من مسائلهما تختص بدراسة النص الأدبي، و قد استعمل الشكلانيون مصطلح " **الشعرية** مع **السرد**"

و لم يستعملوا النثرية حيث أنهم يقدرون قيمة الشعر لاعتبارهم له بأنه النموذج الأفضل لاستخدام اللغة و لم يستعملوا المصطلح النثري حتى لا يميّزوه، فشعرية السرد حرصت على تحصيل المعنى و ربطت بين الدلالة و التعبير.

و درست المفاهيم المتعلقة بالخطاب الروائي و التناص و الفضاء الروائي و هذا كله لتوسيع مجال النثر حتى لا يصبح ذا طبيعة شعرية. [1]

استعملت الشعرية السّردية البلاغة التقليدية لفهم الرواية و السرد.

[1]- ينظر: محمد جاسم حبارة، المرجع السابق، ص 53-54-55.

الخاتمة:

-إن الفصل في موضوع الشعرية في الوقت الراهن أمر يعد من الصعوبة بما كان و إنما هي محاولات يخوضها كل باحث أملا في تحديدها بدقة أو توحيد مفهومها و وظيفتها بين النقاد، و في هذه الدراسة لم نركز على الشعرية كموضوع نظري تاريخي و إنما كان هدفنا منذ البداية هو الوقوف عند الشعرية كمصطلح باعتباره العتبة الاولى في مسار كل علم، لهذا كان النصيب الأكبر في هذا البحث للجانب التطبيقي بهدف التوصل إلى المعاني المختلفة التي قصدها العديد من النقاد في هذا المجال منذ أفلاطون و أرسطو، و قد اجتمعت لدينا في تمام هذه الدراسة بعد أن عرضنا بعض ما توزع و تفرق على كتب النقد و مصنفاته من مادة شعرية و نقدية، و وقفنا على أبوابها و مكامنها بشيء من الحفر و النبش في مضامينها، و تحليلها بغية الكشف عمل خفي و ستر من متعلقات الشعرية و النقد الغربي، صورة وافية عن هذين القدين العظيمين على الرغم من أن الدراسة كانت محدودة بعامل الزمان الذي رسمت حدوده في التراث الغربي إلا أن تغطيته حصرت في البحث في أمهات الكتب القديمة و الحديثة و ما دار حولها من دراسات حديثة و معاصرة لعلها تجمع أجزاء ذلك العامل و تسلط عليه بصيصا من النور فكان من أبرز نتائج الدراسة مايلي:

*بني مصطلح الشعرية في الدراسات الحديثة إنطلاقا من تاسيسات أفلاطون و أرسطو له من خلال نظرية المحاكاة و ما تنتج عنه من تخييل للأمور و قولبتها في نظام القريض.

*فسر فلاسفة اليونان و على رأسهم أفلاطون حقائق الوجود و مظاهره بعد توسعه في مفهوم المحاكاة.

*يعد جوهر الشعر اليوناني في الفعل جوهر للمحاكاة حيث ارتقى بها من مرتبة التقليد الأصم إلى مرتبة الإبداع الحسي.

* يتقاطع مصطلح الشعرية مع عدة مفاهيم أخرى ذكرت سابقا كالأدبية و الجمالية و نظرية الشعر و الأسلوبية.

*لم يستطع النقاد تحديد مفهوم دقيق للشعرية و هذا راجع لكثرة تشابكها و ترابطها و تقاطعها مع عدة مجالات ذات صلة باللغة و أخرى محايثة لها.

*إعتماد الشعرية على الطرق اللسانية في مقارنة النصوص من الجوانب اللغوية جعلها أأكثر دقة و صرامة.

*تعد الشعرية من أهم المناهج الأدبية الغربية و ذلك لما فيها من إنفتاح على النص و تقف على شاعرية النصوص الإبداعية بوصفها منهجا يبحث في البنيتين السطحية و العميقة لغرض الوصول إلى شعرية النص و شاعريته.

*أول من استطاع التنظير للشعرية الحديثة و يحدد مفاهيمها و آلياتها هو رومان جاكبسون.

*إستطاع جاكبسون أن يحدد الموضوع الأساسي للشعرية و الذي هو اختلاف الفن اللغوي عن غيره من الفنون الأخرى.

*تعتبر شعرية رومان جاكبسون ذات جذور ترجع إلى المدرسة الشكلية.

*لقد إنكبت الدراسات النقدية الأساسية على دراسة الإنزياح و كشفه في الإبداعات الأدبية الشعرية و النثرية.

*الإنزياح عند جون كوهن خاص بلغة الشعر فقط فكلما ابتعدنا عن لغة الاستعمال اليومي و بالضبط عن لغة العالم و التي تعدّ درجة الصفر اللغوية و اقتربنا من لغة الشعر زادت الشعرية فالانزياح يحضر في لغة الشعر.

*تتحدد معايير الانزياح في شعرية جون كوهن بالنظم و هو عبارة عن الوزن ة القافية و الإيقاع ليتبين وجوه الاختلاف و التفرقة بين الشعر و النثر، فالشعر ذو مسار دائري بينما النثر خطي المسار.

*يعتبر التنوع في العلاقات مع المناهج المختلف هو الذي خلق لنا شعريات مختلفة لسانية و أسلوبية و سميائية و فكرية غيرها.

*تعتبر العلاقة القائمة بين الشعرية و البلاغة القديمة خاصة في مفهوم الانزياح الذي بني على أساسه كوهن نظرية الشعرية.

* اعتبر تودوروف السرد الذي يهتم بالإبداع النثري فرع من فروع الشعرية.

قائمة المصادر و المراجع:

1-الكتب:

1) الحسين الحابل: الخيال أداة للإبداع، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المملكة المغربية، الطبعة الأولى 1988

2) أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة أميرة حلمي مطر، الهيئة العامة للكتاب، دون طبعة 1994.

3) أفلاطون: فايدونس أو عن الجمال، ترجمة و تقديم أميرة حلمي مطر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى 1969.

4) أفلاطون: محاورات أفلاطون، دفاع سقراط، ترجمة زكي نجيب محفوظ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1963.

5) أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر القاهرة،1967.

6) أرسطو طاليس: كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهوائي، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الثانية 1962.

7) أرسطو طاليس: كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ترجمة بشير متى بن يونس من السرياني إلى العربي، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار النهضة المصرية، دون طبعة 1953.

8) بشير تاوريريت: الشعرية و الحداثة بين أفق النقد الأدبين و أفق النظرية الشعرية، دار رسلان دمشق-سوريا، 2010.

9) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى آذار.مارس 1979.

10) جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار بوبقال للنشر المغرب، الطبعة الثانية 2014.

11) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الأولى 1994.

12) عبد المعطي شعراوي: النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، مكتبة الأنجلو مصرية، 1999.

13) رحمان غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004.

14) رمضان الصباغ:في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة و النشر الإسكندرية، الطبعة الأولى 1998.

15) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي و مبارك حنون، دار بوتقال، الطبعة الأولى 1988.

16) سامي سويدان: أسئلة النقد و الشعرية العربية، دار الآداب للنشر و التوزيع بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 2013.

17) سهر القلماوي: فن الأدب للمحاكاة، مكتبة الحلبي القاهرة، دون طبعة.

18) طاهر بومربر: التواصل اللساني و الشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى 2007.

19) عبد اللّه الغذامي الخطيئة و التفكير.

20) عبد القادر زروقي: الشعرية العربية (تفاعل أم تأثر)، دار الروافد الثقافية بيروت، الطبعة الأولى 2015.

21) عبد السلام مسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية 1982.

22) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد، دار الشؤون الثقافية بغداد، دون طبعة 1984.

23) فؤاد المرعي: نظرية الشعر في اليونان القديمة، عالم الفكر، مجمع: 25، ع: 03 يناير.مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب دولة الكويت.

24) قاسمي محمد: قضايا النقد الأدبي.

25) كريب رمضان: بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، 2004.

26) لاسل كرومبي: قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، لجنة التأليف و الترجمة و النشر القاهرة، دون طبعة 1952.

27) لويس عوض: نصوص النقد الأدبي اليونان، الجزء الأول، دار المعارف-مصر، 1965.

28) محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد الغربي-دراسة في نقد النقد-مركز دراسات الوحدة العربية الحمراء بيروت-لبنان، الطبعة الأولى 2013.

29) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى

30) مصطفى الجوزد: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى 1981.

31) مسلم حسن مسلم:الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، منشورات ضفاف البصرة-العراق، الطبعة الأولى 2013.

32) معاهد عبد المنعم: دراسات في علم الجمال، دار عالم الكتب، بيروت.

33) 1982.

34) مكلي شاملة:الحجاج في شعر النقائض،دراسة نصين لجريد و الفرزدق، دار ميم للنشر 2010.

35) والتركاوفمان: التراجيديا و الفلسفة، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، الطبعة الأولى 1993

36) ياسر شرف: النثيرة و القصيدة المضادة، النادي الأدبي الرياض، دون طبعة 1981.

المجلات:

1- عبد الحي أرزقان: مقال الإبداع في الفلسفة و الشعر، مجلة فكر و نقد، ع:8 أفريل 1998.

2- فوزي رندة: الخيال عند أطفالنا، مجلة التقدم العلمي، الكويت، العدد 40.

3- محمد معطى القرقوري: مقال مفهوم المحاكاة بين أرسطو و فلسفته الإسلام، مراجعة نقدية مجلة الفكر و نقد، ع:13 نوفمبر 1997.

ملحق:

ترجمات للأعلام

-أفلاطون plato:

هوارستوكليس بن ارستون ولد سنة 427 ق.م بأثينا الكلاسيكية و توفي سنة 347 ق.م بأثينا الكلاسيكية، فيلسوف يوناني كلاسيكي رياضياتي، كاتب لعدد من الحوارات الفلسفية و يعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط و تلميذه أرسطو، وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية و العلوم و تأثر بأفكار سقراط كما تأثر بإعدامه الظالم.

تربى في عائلة مثقفة تعلم الشعر و الموسيقى و الرسم و الجمباز و النحو، و أظهر ميلا شديدا إلى العلم الرياضي ثم اتجه إلى دراسة الفلسفة على يد أحد أتباع هيرقليس، يغلب على مؤلفاته طابع المحاورة و أغلب عناوين مؤلفاته مأخوذة من اسم أحد المحدثين في المحاورة.

مات أفلاطون ميتة هادئة في نفس اليوم الذي ولد فيه و في نفس اليوم الذي ظهر فيه أبولو في الأرض (بحسب معتقدات الإغريق) و قد أقيم له ضريح بعد موته، و أصبح تلاميذه يحتفلون سنويا بعيد ميلاده و وفاته و كانوا يعتبرون ذلك اليوم مقدسا.

أرسطو (بالانجليزية: Aristotle)

هو فيلسوف يوناني ولد عام 384 ق.م و توفي 322 ق.م تلميذ أفلاطون و معلم الإسكندر الأكبر و واحد من العظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة منها: الفيزياء و الميتافيزيقا و الشعر، المسرح، الموسيقى، المنطق، البلاغة، اللغويات السياسة و الحكومة و الأخلاقيات و علم الأحياء و علم الحيوان و هو واحد من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية.

ولد في مدينة اسطاغيرا مقدونيا و كان والده نيكوماخوس طبيبا لدى الملك أمينتاس الثالث المقدوني جد الاسكندر الأكبر، و التحق بأكاديمية أفلاطون لينال تعليمه، و بعد وفاة أفلاطون ارتحل إلى إحدى المدن اليونانية بآسيا الصغرى و تزوج شقيقة حاكمها هرمياس ، و بعدها تلقى دعوة من الملك فيليبوس المقدوني ليكون معلم ابنه، و افتتح مدرسة لوقيون فكانت من عادته أن يمشي بين تلامذته و هو يلقي عليهم الدروس و ظل يدير مدرسته 13 عاما، و من فلسفته (المنطق و فلسفة الطبيعة علوم الأخلاق و السياسة و النقد الأدبي)، و بعد موته استمر التقليد الفلسفي الارسطوطالي سائدا خلال الحقبة الهللنسية (الاغريقية) من خلال المدرسة المشائية التي أسسها.

هوميروس (بالانجليزية **Homer** و بالفرنسية **Homére**)

شاعر ملحمي إغريقي أسطوري ولد في القرن الثامن أو التاسع قبل الميلاد مؤلف الملحمتين الإغريقيتين **الإلياذة** و **الأوديسية** آمن الإغريق القدامى بأن هوميروس كان شخصية تاريخية، و يرى مارتن وست أن هوميروس ليس اسما لشاعر تاريخي بل اسما مستعارا، و قد نسبت أعمال أخرى إلى هوميروس من ضمنها دائرة الملاحم و الأناشيد الهوميرية، و رغم من أنّ اسمه إغريقي معروف في المناطق الناطقة بالأيولية فلا يعرف شيء مؤكد بشأنه، و يرى البعض أن "**هوميروس**"كلمة قد تعني " ملحن الأصوات" فقد كان يستخدم في الإلياذة و الأوديسية صبغة عتيقة من الاغريقية الأيونية المزدوجة بلهجات أخرى مثل الإغريقية الأيولية، و يلاحظ أرسطو في فن الشعر أن هوميروس كان فريدا بين الشعراء بتركيزه على ثيمة محددة أو حدث معين في ملاحمه.

رومان جاكبسون (Roman Jackobson):

رومان أوسيبوفيتش جاكبسون ولد سنة 11 أكتوبر 1886 بموسكو و توفي 18 يوليو 1982 (عن عمر ناهز 85 عاما) بكامبريدج، هو عالم لغوي و ناقد أدبي روسي، و قد كان أحد علماء اللغة في القرن العشرين و ذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة و الشعر و الفن، عضو في الأكاديمية الصربية للعلوم و الفنون و الأكاديمية الأمريكية للفنون و العلوم.

نشأ جاكبسون في مسقط رأسه في روسيا لعائلة ميسورة من أصل يهودي و قد نمت لديه اهتمامات باللغة منذ نعومة أظافره، و قد كان في مرحلة الدراسة أحد البارزين في الدائرة اللغوية في موسكو و شارك في أنشطة جماعة الطلائع في الفن و الشعر، و في عام 1920 شهد تقلبات سياسية فانتقل إلى براغ كعضو في البعثة الدبلوماسية السوفييتية لإتمام دراسته العليا، و مع اندلاع الحرب العالمية الثانية انتقل إلى إسكندنافيا، و فرق بين ستة وظائف تواصلية (السياق، الرسالة، المرسل، المستقبل، قناة التواصل).

و قد فرق بين ثلاثة أشكال للترجمة و هي:

-الترجمة ضمن اللغة الواحدة.

-الترجمة بين لغتين مختلفيتين.

- الترجمة إشارة لغوية إلى أخرى غير لغوية

جون كوهن (John Cohen):

هو سياسي أسترالي ولد في 20 ديسمبر 1859 و توفي في 25 مارس 1939 في شيرمان أوكس في الولايات المتحدة بسبب سرطان، أستاذ في جامعة السوربون، و اشتهر بكتابه بنية اللغة الشعرية

(poétique structure langue) عضو الجمعية التشريعية لننيوساوث ويلز، منتج أفلام و كاتب سيناريو أمريكي و ظل يشتغل إلى حين وفاته في بناء نظرية في الشعرية أو الكلام السامي، و يندرج اقتراحه النظري ضمن تقليد الشعر باعتباره "مفهوما".

تزفيتان تودوروف (Twvetan Todorov)

فيلسوف فرنسي بلغاري ولد في 1 مارس 1939 في مدينة صوفيا البلغارية و توفي يوم 7 فبراير 2017 عن عمر 77 سنة، يكتب عن النظرية الأدبية و تاريخ الفكر و نظرية الثقافة، عضو بالأكاديمية الملكية للعلوم و الرسائل و الفنون الجميلة في بلجيكا و الأكاديمية الأمريكية للفنون و العلوم، مجال عمله لسانيات و أدب، نشر 21 كتابا بما في ذلك " شعرية النثر (1971)،

" و مقدمة الشاعرية (1981)"، " و غزو أمريكا (1982)"، عمل أستاذا زائرا في عدة جامعات منها (جامعة هارفارد و بيل كولومبيا، جامعة كاليفورنيا و بيركلي).

و قد ركزت اهتماماته التاريخية حول قضايا حاسمة مثل: غزوة الأمريكيتين و معسكرات الاعتقال النازية و الستالينية، و تم تكريمه بأكثر من جائزة من بينها: الميدالية البرونزية لويزار و l'évêque تشارلز و جائزة الأكاديمية الفرنسية و جائزة أمير أستورياس للعلوم الاجتماعية و حاصل على وسام ضابط من قصر الفنون و الأدب، و أعظم إسهام له هو إنشاء نظرية أدبية جديدة.

جيرار جينيت:

ولد جرار جينيت عام 1930 بباريس و توفي عن عمر 87 عاما، ناقد و منظر أدبي شهير أحد أقطاب النقد الأدبي و الشعرية في فرنسا و العالم، كان ينتمي إلى تلك الفئة من الباحثين الذين كسروا جمود الفكر النقدي خلال الستينيات و السبعينيات، عندما أدخلوا على الدرس الأدبي مفاهيم جديدة في التصنيف و التحليل النظري ظهر عمله الخاص المتعلق بـ" الشعرية" في فترة صعود الحركة

النينوية لكنه سرعان ما اتّسم بالاستقلالية و القدرة على التجدّد على مدى سنوات ما سمح له بالإفلات من مصير التراجع الكبير الذي طاول العديد من النظريات النقدية لتلك الفترة.

تخرج من المدرسة العليا للأساتذة (1951-1955) و بعد نيله لشهادة التبريز في الآداب اشتغل أستاذا في مدينة مانز، و عمل أستاذا جامعيا مساعدا للأدب الفرنسي في السوربون ثم أستاذا محاضرا قبل أن يعيّن مديرا في مدرسة الدراسات العليا (1967)، كما حاضر في نيويورك كأستاذ زائر (1971)، و كرّس معظم وقته لنشر الفكر النقدي المعاصر، و ترأس تحرير مجلة " بوتيك" " شعرية) الصادرة عن سلسلة الدراسات بدار نشر " سوري".

لعب دورا أساسيا في تقديم الدراسات الشكلية للأدب و حظي بمكانة عظمى في مجال النظرية الأدبية، و توصف أعماله النظرية بأنها جافة و عاقلة لكنها في الواقع تعرّي النصوص لتكشف ينابيعها العميقة، و أول كتاب له أثار انتباه الأوساط الأدبية كان " وجوه" (1966) لكنه سرعان ما فرض حضوره في أعمال نقدية أخرى تنفرد ببعدها التصنيفي و الاصطلاحي و من أبرز مؤلفاته " العمل الفني" و الأدب و" الأسلوب"، و من النصوص القديمة التي درسها الإلياذة لهوميروس، و من الحديثة التي توقف عندها مطولا رواية " البحث في الزمن الضائع" لمارسيل بروست.

غاسيوس كاسيوس لونغينوس: (gaius cassius longinus)

ولد في 3 أكتوبر قبل 85 ق.م، و توفي في 3 أكتوبر 42 ق.م، كان عضو بمجلس الشيوخ الروماني، سياسي و عسكري، لغته الأم اللاتينية، كان صهر ماركوس يونيوس بروتس، و هو العقل المدبر لعملية اغتيال يوليوس قيصر، قاد القوات أثناء معركة فيليبي ضد القوات المتحدة لماركوس أنطونيوس و أكتافيوس- مناصري يوليوس قيصر-

و قد انتحر هو و بروست بعد المعركة.

الفهرس:

المقدمة...أ

الفصل الأول: مفاهيم الشعرية في التراث النقدي الغربي.........................8

المبحث الأول: الشعرية في المفهوم الأفلاطوني.........................9

- مفهوم الشعرية عند أفلاطون.........................9
- مفهوم الشعر عند أفلاطون.........................10
- مفهوم (المحاكاة/ التخييل) عند أفلاطون.........................15

المبحث الثاني: الشعرية في المفهوم الأرسطي.........................17

- مفهوم الشعرية عند أرسطو.........................17
- مفهوم الشعر عند أرسطو.........................18
- مفهوم (المحاكاة/ التطهير/ الخرافة).........................20

المبحث الثالث: مفاهيم أخرى قديمة حول الشعري.........................26

- الشعر عند دونالد إستوفر.........................27
- الشعر عند كاسيوس.........................33

الفصل الثاني: مفاهيم الشعرية عند رومان جاكبسون و جون كوه.........................36

المبحث الأول: الشعرية عند رومان جاكبسون.........................36

- نظرية التواصل اللغوي.........................40
- الوظائف اللغوية.........................46
- آليات الشعرية عند رومان جاكبسون.........................54

- نموذج تطبيقي حول قصيدة القطط لشارل بودلير.............................55

المبحث الثاني: الشعرية عند جون كوهن.......................................57

- مفهوم الإنزياح (الانحراف)...60
- القصيدة الشعرية و النثرية...64
- اللغة الشعرية...67
- الصورة البلاغي...70

المبحث الثالث: علاقة الشعرية بالمناهج النقدية...........................71

- علاقة الشعرية باللسانيات (جاكبسون)...................................72
- علاقة الشعرية بالأسلوبية (كوهن) 74
- علاقة الشعرية بالبلاغة (كوهن).......................................75
- علاقة الشعرية بالسردية (تودوروف)....................................77

الخاتمة..79

قائمة المصادر و المراجع..83

الملحق..88

الفهرس...97

الفهرس

الخاتمة

قائمة المصادر و المراجع

الخاتمة:

-إن الفصل في موضوع الشعرية في الوقت الراهن أمر يعد من الصعوبة بما كان و إنما هي محاولات يخوضها كل باحث أملا في تحديدها بدقة أو توحيد مفهومها و وظيفتها بين النقاد، و في هذه الدراسة لم نركز على الشعرية كموضوع نظري تاريخي و إنما كان هدفنا منذ البداية هو الوقوف عند الشعرية كمصطلح باعتباره العتبة الاولى في مسار كل علم، لهذا كان النصيب الأكبر في هذا البحث للجانب التطبيقي بهدف التوصل إلى المعاني المختلفة التي قصدها العديد من النقاد في هذا المجال منذ أفلاطون و أرسطو، و قد اجتمعت لدينا في تمام هذه الدراسة بعد أن عرضنا بعض ما توزع و تفرق على كتب النقد و مصنفاته من مادة شعرية و نقدية، و وقفنا على أبوابها و مكامنها بشيء من الحفر و النبش في مضامينها، و تحليلها بغية الكشف عمل خفي و ستر من متعلقات الشعرية و النقد الغربي، صورة وافية عن هذين القدين العظيمين على الرغم من أن الدراسة كانت محدودة بعامل الزمان الذي رسمت حدوده في التراث الغربي إلا أن تغطيته حصرت في البحث في أمهات الكتب القديمة و الحديثة و ما دار حولها من دراسات حديثة و معاصرة لعلها تجمع أجزاء ذلك العامل و تسلط عليه بصيصا من النور فكان من أبرز نتائج الدراسة مايلي:

*بني مصطلح الشعرية في الدراسات الحديثة إنطلاقا من تاسيسات أفلاطون و أرسطو له من خلال نظرية المحاكاة و ما تنتج عنه من تخييل للأمور و قولبتها في نظام القريض.

*فسر فلاسفة اليونان و على رأسهم أفلاطون حقائق الوجود و مظاهره بعد توسعه في مفهوم المحاكاة.

*يعد جوهر الشعر اليوناني في الفعل جوهر للمحاكاة حيث ارتقى بها من مرتبة التقليد الأصم إلى مرتبة الإبداع الحسي.

* يتقاطع مصطلح الشعرية مع عدة مفاهيم أخرى ذكرت سابقا كالأدبية و الجمالية و نظرية الشعر و الأسلوبية.

*لم يستطع النقاد تحديد مفهوم دقيق للشعرية و هذا راجع لكثرة تشابكها و ترابطها و تقاطعها مع عدة مجالات ذات صلة باللغة و أخرى محايثة لها.

*إعتماد الشعرية على الطرق اللسانية في مقارنة النصوص من الجوانب اللغوية جعلها أأكثر دقة و صرامة.

*تعد الشعرية من أهم المناهج الأدبية الغربية و ذلك لما فيها من إنفتاح على النص و تقف على شاعرية النصوص الإبداعية بوصفها منهجا يبحث في البنيتين السطحية و العميقة لغرض الوصول إلى شعرية النص و شاعريته.

*أول من استطاع التنظير للشعرية الحديثة و يحدد مفاهيمها و آلياتها هو رومان جاكبسون.

*إستطاع جاكبسون أن يحدد الموضوع الأساسي للشعرية و الذي هو اختلاف الفن اللغوي عن غيره من الفنون الأخرى.

*تعتبر شعرية رومان جاكبسون ذات جذور ترجع إلى المدرسة الشكلية.

*لقد إنكبت الدراسات النقدية الأساسية على دراسة الإنزياح و كشفه في الإبداعات الأدبية الشعرية و النثرية.

*الإنزياح عند جون كوهن خاص بلغة الشعر فقط فكلما ابتعدنا عن لغة الاستعمال اليومي و بالضبط عن لغة العالم و التي تعدّ درجة الصفر اللغوية و اقتربنا من لغة الشعر زادت الشعرية فالانزياح يحضر في لغة الشعر.

*تتحدد معايير الانزياح في شعرية جون كوهن بالنظم و هو عبارة عن الوزن ة القافية و الإيقاع ليتبين وجوه الاختلاف و التفرقة بين الشعر و النثر، فالشعر ذو مسار دائري بينما النثر خطي المسار.

*يعتبر التنوع في العلاقات مع المناهج المختلف هو الذي خلق لنا شعريات مختلفة لسانية و أسلوبية و سميائية و فكرية غيرها.

*تعتبر العلاقة القائمة بين الشعرية و البلاغة القديمة خاصة في مفهوم الانزياح الذي بني على أساسه كوهن نظرية الشعرية.

* اعتبر تودوروف السرد الذي يهتم بالإبداع النثري فرع من فروع الشعرية.